JKM LIBRARY
N5350.S294
Schafer, Heinrich,
Von agyptischer Kunst : eine Grundlage.
3 9968 02660 8326

Heinrich Schäfer

Von ägyptischer Kunst

ACCESSION NUMBER 62422 SHELF NUMBER N5350 S294

The Virginia Library

Presbyterian Theological Seminary

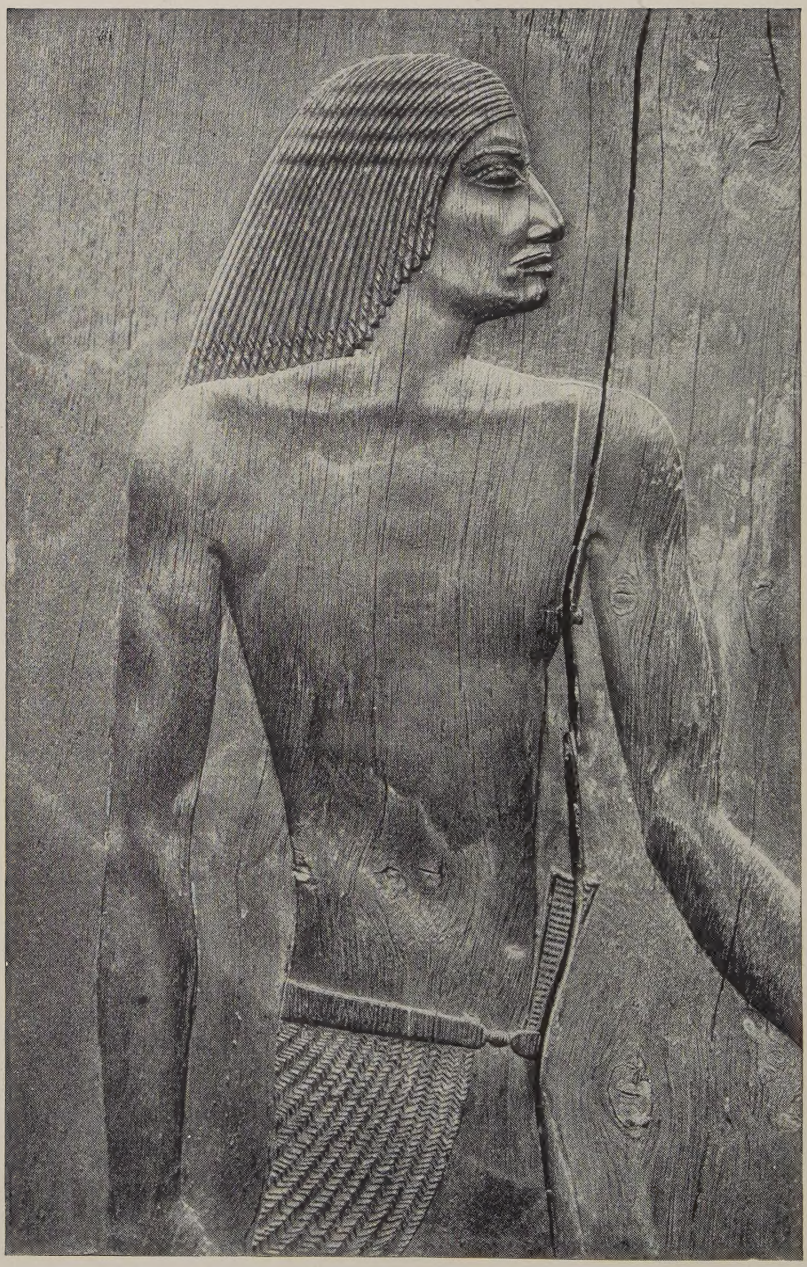
Chicago

826 Belden Avenue

From

Received Nov. 1930

Tafel 1.



Bildnis Hesires. AR. Vergrößerter Ausschnitt aus Taf. 8.

Von ägyptischer Kunst

Eine Grundlage

von

Heinrich Schäfer

Dritte,
neugestaltete und
stark vermehrte Auflage
(Sechstes Tausend)
Mit 268 Textabbildungen
und 62 Tafeln

Leipzig

J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung
1930

PRESBYTERIAN THEOLOGICAL
SEMINARY LIBRARY,
CHICAGO

Der Umschlag verwendet, dem Zweck angepaßt und in den Farben vereinfacht, das Muster eines Gewandes des Königs Amenophis des Zweiten (um 1430 v. Chr.).

Die Inschrift in der Mitte heißt: „Der gute Gott, der Herr der Kronen, Acheprure (d. i. der zweite Name Amenophis des Zweiten)". Der vom Königsring umschlossene und von den schlangengestaltigen Schutzgöttinnen von Ober- (rechts) und Unterägypten (links) behütete Name steht auf dem Zeichen des Gottes Seth. Diese Ordnung zeigt den König als Gott Horos, der Seth überwunden hat (vgl. den dritten Anhang, S. 353).

Die über das Feld verstreuten Blumenköpfe sind die der „Wappen"pflanzen der beiden Länder Ober- und Unterägypten (vgl. Abb. 10 und 11).

Das Farbenband an Kopf und Fuß der Flächen stammt nicht von jenem Gewande.

Druck von August Pries n Leipzig

5350
5294

Meiner lieben
tapferen Gefährtin
in gut und bösen Tagen
und
dem Andenken
unseres ältesten Sohnes.
*13. Juni 1902
†8. August 1924

*

„Von der Höhe, auf welche sich in neueren Zeiten die Malerei geschwungen hat, wieder zurück auf ihre ersten Anfänge zu sehen, sich die schätzbaren Eigenschaften der Stifter dieser Kunst zu vergegenwärtigen und die Meister solcher Werke zu verehren, denen gewisse Darstellungsmittel unbekannt waren, welche doch unseren Schülern schon geläufig sind, dazu gehört schon ein fester Vorsatz, eine ruhige Entäußerung und eine Einsicht in den hohen Wert desjenigen Stils, den man mit Recht den wesentlichen genannt hat, weil es ihm mehr um das Wesen der Gegenstände als um ihre Erscheinung zu tun ist."

Goethe,
Polygnots Gemälde.

Vorwort.

Meine Arbeit an der ägyptischen bildenden Kunst ist vom Menschen in der Flachkunst ausgegangen. Im Beginn der neunziger Jahre versuchte ich zum ersten Male zu erfassen, worin sich die ägyptische Naturwiedergabe von der unseren unterscheide[a]: keck habe ich auf dem Turnplatze angefangen, neben die Ringer von Benihasan (S. 240) eigene Zeichnungen der gleichen Griffe nach der Natur zu stellen.

Seitdem hat die Sache mich nie losgelassen; unwillkürlich habe ich bis auf den heutigen Tag alles, was mir in Wissenschaft und Leben begegnet ist, auch auf diese Frage bezogen, so daß dieses Buch als Ergebnis nicht gerade beständigen Daran-Arbeitens, aber doch beständigen Daran-Denkens mit mir erwachsen und gereift ist[b].

Eine Wende ist für mich das Jahr 1905 gewesen mit dem Zweifel an A. Ermans Deutung des Menschenbildes (siehe S. 266 u). Einige Jahre stand ich auch dann noch im Banne fremder Grundsätze (siehe S. 139 u. 214 u). Sobald mir aber 1908 zu manchem anderen die auf S. 84 besprochene Stelle der babylonischen Geschichte von Etana in ihrem Werte aufgegangen war, bin ich frei geworden und habe den rechten Weg vor mir gesehen. Dazu kam, daß durch das Leben mit meinen Kindern eine andere alte Liebe erst wirklich Frucht trug, die zu Kinderzeichnungen. Mit diesen hatte man die ägyptischen Flachbilder natürlich längst verglichen[c], jedoch nur oberflächlich, ohne auf beiden Seiten in die Tiefe zu dringen.

Das Bild des Menschen, von dem ich einst ausgegangen bin, ließ sich nicht behandeln, ohne es der ganzen flachbildlichen Körper- und Raumdarstellung einzuordnen. Aber „Es führt jede Frage um einen Schuh tiefer als man meint": auch die Grundlagen der Rundbildnerei zu untersuchen, erwies sich schließlich als nötig. Denn vor deren Erforschung wollte das peinigende Ahnen nicht weichen, daß zwischen uns und der ägyptischen Kunst das Wichtigste doch immer noch nicht ganz im reinen sei. Ungewollt, und erst dem Zurückblickenden selbstverständlich, hat sich für das Rundbild die gleiche, nicht auf Ästhetisches gegründete Antwort eingestellt und bewährt wie für das Flachbild. Das war ein Zeichen dafür, daß, durch diesen Nachweis der geradansichtigen Vorstellung als der Quelle auch des Rundbildens, das gemeinsame Wesen der Naturwiedergabe im Flach- und Rundbilde wirklich gepackt war.

Wenn nun noch der Unterbau standhält, den ich der Lösung dieser Aufgabe durch Antworten auf andere unerläßliche Fragen zu geben suche, dann darf man hoffen, von solcher festen Grundlage aus die ägyptische Kunst mit Zuversicht weiter erforschen zu können.

Den Fachgenossen lag noch Ende 1918, als die erste Auflage erschien, das meiste innerlich so fern, daß ich mich selten mit ihnen auseinandersetzen konnte[a]. Doch durfte ich dankbar vieler Aussprachen mit Frau H. Fechheimer-Simon erwähnen, die mich oft veranlaßt hatten, meine Gedanken schärfer herauszuarbeiten; kamen wir doch von recht verschiedenem Ablauf her (siehe S. 338 u). Auch manch anregenden Gespräches mit M. Pieper konnte ich mich gern erinnern. Von theoretischen Ansichten der Nichtägyptologen habe ich mich bewußt so lange möglichst ferngehalten, bis ich mein Eigenes aus dem Ägyptischen heraus genügend befestigt zu haben glaubte; umsomehr hat mich dann später oft das Zusammentreffen überrascht und gestärkt. Besonders lebhaft habe ich es zweimal empfunden: das eine Mal, als mir E. Löwy seine Abhandlung „Stein und Erz"[b] übersandte, die viel Förderndes enthält und doch fast unbeachtet geblieben ist. Das andere Mal, als ich, drei Jahre nach dem Erscheinen meines Schriftchens über „Die Grundlagen der ägyptischen Rundbildnerei und ihre Verwandtschaft mit denen der Flachbildnerei" (1923), im Jahre 1926 die nahe ans Ziel kommende Abhandlung „La genesi dello scorcio nell' arte greca"[c] von A. della Seta zum ersten Male zur Hand nahm; selbst die griechische Kunstforschung hat ja auch diese Arbeit zwar gelegentlich erwähnt, aber gerade ihr Neues[1] gar nicht erfaßt. Muß es nicht in der Tat ein Gefühl der Sicherheit geben, wenn man sieht, wie die Gedanken ernster Forscher, ob sie einander gekannt haben oder nicht, doch ineinandergreifen und aus innerem Zwange immer deutlicher und bewußter in Eine Richtung drängen? Jahrelange Umwege wären mir vielleicht erspart geblieben, wenn ich mir erst bei Anderen Rat geholt hätte. Aber Umwege haben mich nie gereut, und hier haben sie mich das weite Gebiet bis in alle Winkel durchwandern lassen. Ich mußte doch wohl so auf meine Weise frei an die Dinge herangehen, um sie aus dem Vollen erfassen und durchdringen zu können.

Jene erste Auflage war schnell erschöpft. Ihr rascher Absatz und zahlreiche Besprechungen zeigten mir, daß man das Buch gern ergriffen hat: die zweite, durchgesehene und vermehrte Auflage konnte schon 1922 ausgegeben werden.

Freunden meiner Arbeit an der Aufhellung des ägyptischen Altertums und dem Verlage danke ich, daß ich jetzt die Früchte der seitdem

1 S. 299. 333.

verflossenen acht Jahre hier vorlegen kann. Denn in dieser Zeit habe ich auch für eine dritte Auflage immer wieder den Inhalt an alten und neuen Tatsachen streng nachgeprüft, die Form durchdacht und durchfühlt, vielfach mit festem Griff umgestaltet: es ist fast ein Neubau auf den alten Grundmauern errichtet. Wie nach der ersten haben mir auch nach der zweiten Auflage mehrere Fachgenossen mitgeteilt, was sorgfältiges Durcharbeiten ergeben hat. Sie, wie die Besprecher, werden wieder oft erkennen, wie ihre mit Dank aufgenommenen Hinweise sich eingefügt haben, mir und meinen Lesern zu Nutz. Ich habe mich auch jetzt nicht gescheut, Gedankenreihen, die schon in einer meiner anderen Arbeiten ihre noch heute treffende Form gefunden haben, diesem zusammenfassenden Buche an gehöriger Stelle einzuflechten, sind sie doch Kinder desselben Geistes und streben alle nach Einem Ziele. Manches wird auch durch die neue Nachbarschaft in neues Licht gerückt. Das Buch erscheint also wiederum stark erweitert, aber doch, wie ich hoffe, auch wiederum gefestigter und klarer; die Schale schmiegt sich nun noch straffer um den volleren Kern. Die wichtigste Zutat ist das Kapitel über die Grundlagen der Naturwiedergabe im Rundbilde, deren Wesen ich ja erst nach der zweiten Auflage verstanden habe. Daraus ergab sich, daß der einschränkende frühere Untertitel „besonders der Zeichenkunst" jetzt fallen konnte. Den Freunden Bruno Güterbock und Hans Ehelolf bin ich auch diesmal wieder herzlich dankbar für Hilfe bei dem Streben, das Feld von Steinen zu befreien und sauber herzurichten.

Die Abbildungen haben nicht die Aufgabe, die Schönheit der ägyptischen Kunstwerke zu künden. Sie sollen nur Beispiele für Naturwiedergaben bieten, die uns seltsam scheinen. Ihren Zweck glaube ich meist am besten zu erreichen durch Federzeichnungen, die nüchtern und sachlich ohne abzulenken auf das führen, worauf es mir ankommt. Für die Tafeln 1—40 mußten aus Sparsamkeit Drucke benutzt werden, die noch von der zweiten Auflage her bereit lagen. So konnte die zeitliche Ordnung der abgebildeten Kunstwerke nicht durchgeführt werden. Aber da die Tafeln nicht Selbstzweck sein, sondern nur einem Leser des Textes dienen sollen, kann dadurch kein Schaden entstehen. Mit Bildern habe ich nicht gespart, ja der Wunsch lag oft nahe noch mehr zu geben, damit der Leser immer daran erinnert werde, daß, was ich sage, nicht aus unlebendigem Klügeln gesponnen, sondern aus lebendigstem Anschauen gewonnen ist. Als Hilfen habe ich möglichst Bücher genannt, die in Deutschland leicht zur Hand sind[1].

Die Anmerkungen habe ich in zwei Gruppen getrennt: die auf

1 Siehe S. X.

andere Stellen innerhalb des Buches und auf einige nicht fachmäßige Quellen hinweisen, stehen unter den Seiten; auf sie beziehen sich kleine hochgestellte Ziffern. Alle andern findet man, nach Seiten geordnet, am Ende des Buches, angezogen durch kleine hochgestellte lateinische Buchstaben. Mancher Leser mag alle Anmerkungen zuerst übersehen und sie erst beim tieferen Eindringen heranziehen.

Es trifft sich, daß gleichzeitig auch meine ägyptische Kunstgeschichte (Propyl. Bd. 2; vgl. S. 345 u) in zweiter Bearbeitung vermehrt und verbessert erschienen ist. So konnten beide Bücher im Einklang bleiben. Was ich in ihnen biete, ist aus über vierzigjährigem täglichem Umgange mit ägyptischen Kunstwerken im Berliner und den anderen europäischen Museen sowie in Ägypten erworben, unter stetem Verkehr mit Schöpfungen anderer Zeiten und Völker.

Daher will es auch vor allem den Freunden ägyptischer Sammlungen den Weg zur ägyptischen Kunst ebnen; denn ich habe in unserem Berliner Museum nur zu oft Besucher aufnahmebereit, aber hilflos gefunden, auch wenn sie es nicht offen eingestanden. Deshalb setze ich, außer ungefährer Kenntnis vom Verlaufe der ägyptischen Geschichte[a], kein Fachwissen voraus und rede keine Sprache, die nur Eingeweihte verstehen können. Ich selbst fühle mich nicht im geringsten gefördert, wenn ich zum Beispiel über die bildgeschmückte ägyptische Architektur höre: „Wir spüren den Schrei, der zur hieratischen Geste dieser Steinkörper erstarrte". Wer so etwas sucht, der mag mein Buch gleich beiseitelegen. Ich schreibe ebensowenig für Überhirnte und für Überseelte wie für bloße Gelehrte, sondern für jeden Leser, der Deutsch versteht. Wie ich es halten will, hat ein Besprecher der ersten Auflage empfunden: Das Denkbare sagen, aber zugleich unmerklich auch das nur Fühlbare dem Leser einflößen. Allerdings muß ich darauf rechnen, daß sich dieser Leser mit mir ernst bemühe um das, was wir beide uns hier vornehmen; denn mir ist um klare Erkenntnis einer Sache zu tun, deren Schwierigkeit auch durch die einfachste Fassung nicht ganz behoben werden kann. Jedenfalls hoffe ich bei keinem Begriffe, den ich brauche, den Leser im Zweifel gelassen zu haben, in welchem Sinne ich es tue. Ohne das ist Verständigung unmöglich. Dringend bitten möchte ich jeden, sich nicht an Einzelheiten zu hängen, ehe er das Ganze in sich aufgenommen hat.

So fest ich auf dem Boden des Ägyptischen bleibe, glaube ich doch auch der allgemeinen Kunstbetrachtung und -Forschung zu dienen. Ich stelle die ägyptische Kunst mit vielen anderen als „vorgriechisch" zusammen. Da sei hier ein für allemal gesagt, daß ich diesen Ausdruck nicht etwa zeitlich brauche[b]. Er soll vielmehr jede Kunst bezeichnen, die noch nicht getroffen ist

durch die um 500 v. Chr. in Griechenland entstandene Wendung von der durchaus auf gerade Ansichten gegründeten Darstellung zu der ernstlich mit Schräganssichten und Verkürzungen rechnenden. In diesem Sinne gibt es, wie sich zeigen wird, natürliche „vorgriechische" Darstellweise auch heute noch überall auf der Welt, selbst mitten unter uns Deutschen. Im Verlaufe der Arbeit tritt von Seite 97 ab neben „vorgriechisch" das gleichberechtigte „geradansichtig-vorstellig".

Die Einordnung der ägyptischen Kunst in die Reihe der anderen „vorgriechischen" Künste läßt erwarten, daß man vieles von dem hier am Ägyptischen Besprochenen auch anderswo finde. Das ist wirklich so, und das Ägyptische führt, in seiner fast geometrischen Klarheit, der Fülle der Formen und der Einheit des Gesamtbildes, sogar am ehesten zu richtiger Erkenntnis auch auf den andern Gebieten. So denke ich, daß, wer mir folgt, für das Verständnis des künstlerischen Schaffens des „vorgriechischen" Menschen überhaupt Gewinn habe. Ja, ich glaube fest, daß selbst mit irgendeiner anderen Kunst sich niemand wirklich beschäftigen kann, ohne über diese Dinge ernsthaft nachgedacht zu haben. Wenigstens der grundlegende Unterschied zwischen „vorgriechischer" und „griechischer" Naturwiedergabe sollte überall, wo man junge Leute in der Kunst oder Kunstgeschichte unterrichtet, in einer Stunde vorgetragen werden.

Der Forscher, der die Naturwiedergabe im Ägyptischen betrachtet, muß sein Blickfeld weit nehmen, räumlich über die Erde hin und zeitlich durch die Geschichte. Er muß auch an Fragen rühren, die unser eigenes Kunstleben bewegen. Daher legt vielleicht auch der ausübende Künstler dieses Buch nicht ohne Nutzen aus der Hand. „Die Kunst", sagt Goethe, „ist eine Vermittlerin des Unaussprechlichen; darum scheint es eine Torheit, sie wieder durch Worte vermitteln zu wollen. Doch indem wir uns darum bemühen, findet sich auch für den Verstand so mancher Gewinn, der dem ausübenden Vermögen auch wieder zugute kommt."

Daß ein Buch wie dieses im Grunde nie ganz fertig werden kann, weiß Niemand besser als ich. An viele seiner Sätze ließen sich neue ausführliche Untersuchungen knüpfen, und ich hoffe, daß es geschehe, bis dann später von einem anderen Geschlechte alles wieder einmal zu einem neuen Gesamtbilde zusammengeschlossen wird.

Berlin-Steglitz, den 6. Februar 1930.

Heinrich Schäfer.

Folgende Abkürzungen sind zu merken:

Ägypten	bedeutet	(A. Erman-H. Ranke,) Ägypten (und äg. Leben).
Atlas	„	(W. Wreszinski,) Atlas (z. altäg. Kulturgesch.).
Bilder	„	(Kunstgesch. in) Bilder(n, H. Schäfer, Äg. Kunst).
Inselk.	„	(G. Steindorff,) Insel(-Verlag, Die) Kunst (d. Äg.).
Kleinplast.	„	(H. Fechheimer,) Kleinplast(ik d. Äg.).
Plast.	„	(H. Fechheimer, Die) Plast(ik d. Äg.).
Propyl.	„	Propyl(äenkunstgeschichte).

Vorz.	„	Vorzeit	Siehe die Zeittafel auf S. 357
AR	„	Altes Reich (Dyn. 1—6)	
Frühz.	„	Frühzeit (Dyn. 1—2)	
Pyr.	„	Pyramidenzeit (Dyn. 3—6)	
Zwischz.	„	Zwischenzeit (Dyn. 7—10)	
MR	„	Mittleres Reich (Dyn. 11—13)	
Hykſ.	„	Hykſoszeit (Dyn. 14—17)	
NR	„	Neues Reich (Dyn. 18—24)	
Lib.	„	Libyerzeit (Dyn. 22—23)	
Spätz.	„	Spätzeit (Dyn. 25—30)	
Äth.	„	Äthiopenzeit (Dyn. 25)	
Griech.-röm.	„	Griechisch-römische Zeit	

Bei Hinweisen auf Seiten im Buche bedeuten die Buchstaben o, m oder u: oben (Zeile 1—13), mitten (Zeile 14—26) oder unten (Zeile 27—40) auf der anmerkungslosen Vollseite.

S. 6, Z. 21 bis 25 lies: Über solche Torheit darf man lächeln. Zwar spricht aus der Entschiedenheit im Verwerfen und Anerkennen ein Gefühl dafür, daß es um Grundsätzliches geht. Aber das bleibt im Ästhetischen stecken und übersieht die nichtästhetische Seite. Gerade was diese betrifft, stehen sich wirklich in der ägyptischen Art der Naturwiedergabe und der durch die griechische Kunst angebahnten, in der Neuzeit wissenschaftlich zu einem Ende geführten[1] Art die beiden einzigen . . . (folgt Z. 26).

Bei S. 34, Z. 17 bitte ich den Leser einen Hinweis auf S. 346 anzumerken.

S. 59, Z. 4 v. u. lies: Die hohen Zeiten der ägyptischen Kunstgeschichte usw.

S. 129, Z. 4 v. u. unter Abb. 81 tilge den Punkt hinter dem Wort Mündung.

Inhalt.

Seite

Tafel 1.
Titel; Erklärung des Umschlages; Widmung; Leitwort . I—IV
Vorwort . . . . . V—IX
Wichtige Abkürzungen X
Inhalt . . . . . XI—XVI

1. Was haben wir an der ägyptischen Kunst? . . . . . 1—11
Abgrenzung der Aufgabe (S. 1—2).
Wert für das Verständnis der Anfänge griech. Kunst (S. 2—3).
Wert als Beispiel eines vollständigen Ablaufs (S. 3—4).
Eigenwert (S. 5).
Hemmungen des Verständnisses: Sachinhalt (S. 5); fremdartige Form (S. 5—7). Ob und wieweit wir imstande sind, das Wesen einer fremden Kunst zu erfassen (S. 7—11).

2. Von Werden und Art der ägyptischen Kunst . . . . . 12—70
Vor- und Frühzeit erst jüngst entdeckt (S. 12).

a) Vom Werden der „ägyptischen" Kunst . . . . . 12—17
Entstehung der „ägyptischen" Art in der 2. und 3. Dyn.

b) Von der Art der „ägyptischen" Kunst. . . . . 17—39
Kennzeichnung an einzelnen Beispielen (S. 17—24).
Verhältnis der bildenden Kunst zu anderen Gebieten: Baukunst (S. 25—28). Musik und Tanz (S. 28—29). Dichtkunst (S. 29—30). Religion (S. 30—34). Formen der Landschaft (S. 34—35).
Zusammenfassung (S. 35—39).

c) Die schaffenden Kräfte. . . . . 40—70
Bildwerke haben nicht nur ästhetische Kräfte (S. 40—43).
Formneigungen (S. 43—48). Werkstoff (S. 48—52). Werkzeug; Technik (S. 53). Inhalt (S. 53—54). Zweck (S. 54—56). Stil (S. 56—58). Priesterschaft (S. 58—59). Königtum (S. 59 bis 63). Künstler (S. 63—70).

3. Malerei und Relief . . . . . 71—80
Rein strichförmige Bilder ausgeschaltet (S. 71).
Nicht gehobenes Flachbild: Linienbild und Flächenbild (S. 71—74).
Gehobenes Flachbild: Echtes Relief; halbe Rundbilder (S. 74 bis 78).
Versenktes Flachbild: Tiefrelief; „Grubenpastmalerei" (S. 78—80).

Seite

4. Die Grundlagen der Naturwiedergabe im Flachbilde 81—256

Sehbild und körperliche Wirklichkeit (S. 81).
Die Haupttatsachen der Perspektive (S. 81—82).
Das Problem: Sie werden von jedem Auge aufgenommen und doch ernsthaft nur verwendet von Menschen unter griechischem Einfluß (S. 82—83).
Zwei Möglichkeiten; Entscheidung zwischen ihnen, Etana, Jesaja, 4. Mos. 13, 34 (S. 83—86).
Die ältere wissenschaftliche Erklärung des Vorganges, angebliche Schwierigkeit der Verkürzungen: R. Lepsius (S. 86—87).
Nutzen der Zeichnungen von Kindern, Ungebildeten und Naturvölkern (S. 87—88).
Schiefheit der üblichen Fachausdrücke (S. 88—89).
Nur auserlesene Vorstellungen wirksam (S. 89—90).
Erfahrungen mit Kindern und Erwachsenen (S. 90—94).
Das Unbewußte der Vorstellungsauswahl: E. Löwy (S. 94).
Alle „vorgriechische" Naturwiedergabe ist „geradansichtig-vorstellig". Schräganschtiges, sehbildähnliches Zeichnen (S. 94 — 99).

A) Einzelkörper . . . . . 99—156

a) Ganz flache Körper . . . . . 99—101
Nachtasten der geradansichtigen Vorstellung.

b) Einheitliche Körper mit drei klaren Ausdehnungen. 101—108
Meist nur Eine Ansichtfläche (S. 101—104).
Mehrere anstoßende Flächen treten dazu, entweder übergleitend oder durch Linien getrennt (S. 104—106).
Tiefenausdruck fehlt, aber nicht Tiefengefühl; Tasten (S. 106—108).

c) Vielgliedrige Einzelkörper . . . . . 108—138
Einfache Körper als Teile eines Gesamtkörpers wie selbständige behandelt (S. 108).
„Vorstellig reine Seitenansicht"; nicht bei lebenden Wesen (S. 108—112).
„Sichtbare Begriffbildung" (S. 112—116).
Vorn, hinten, über und neben bei gezeichneten anders als bei wirklichen Körpern (S. 117—121).
Deckungen und Überschneidungen (S. 121—122).
Fehlen und Überfülle von Teilen (S. 122—123).
„Falsche Überschneidungen" (S. 123—124).
Unechte Durchsichten (S. 124—127).
„Schnitte" (S. 128—130).
Häuser (S. 130—138).

d) Verschiedenes zu Einzelkörpern . . . . . 138—156
Unter denselben äußeren Umständen nach demselben Gegenstande gezeichnete Bilder können ganz verschieden sein (S. 138—142).
Schwierigkeit, eine Zeichnung zu verstehen, deren Vorbild unbekannt ist (S. 143—144).
Ägypter selbst bilden aus mißverstandenen Zeichnungen neue Körper (S. 144—145).

Seite

Die Ungebundenheit scheint erschreckend, wird aber durch verschiedenes eingedämmt (S. 146—147): Festigkeit der einmal gefundenen Bildform (S. 147); Macht der Überlieferung (S. 147—148); Verständigungsbedürfnis (S. 148—149); Bilderschrift und bildhafte Schrift (S. 149—151); die Geradansichtigkeit an sich (S. 151). Die Zahl der uns fremdartigen Formen wächst mit dem Reichtum des Bildinhalts (S. 152); Überlieferung und Neubildung (S. 152—153); Zersetzung der Form durch häufiges Wiederholen (S. 153).
Die Bedeutung des Sachinhalts (S. 153—154).
Sinnbilder (S. 154—156).

B) Gruppen von Körpern . . . . . 156—189
Malerei ist ausgegangen von Einzelfiguren (S. 156—158).

a) Räumliches Übereinander der Körper . . . . . 158—161

b) Deckungsloses Hintereinander der Bildfiguren quer zum Blicke des Beschauers . . . . . 162—169
Die Standlinie, Streifenordnung (S. 167—169).

c) Deckungsloses „Hintereinander" der Bildfiguren in der Blickrichtung des Beschauers . . . . . 169—186
Ist, was übereinander dargestellt ist, immer hintereinander zu denken? (S. 169—172).
Beispiele, die vor übereilter Annahme eines „hohen Horizontes" warnen (S. 172—186).

d) Deckendes Hintereinander der Bildfiguren . . . . . 186—189

C) Schräganſichten . . . . . 189—215

a) Gruppen unter Schräganſicht von vorn (Vorstaffelung) . . . . . 189—193

b) Gruppen unter Schräganſicht von oben (Hochstaffelung) . . . . . 193—196

c) Vogelschaubilder . . . . . 196—209
Umdeutung älterer Bildformen, Nachtasten, Seheindruck (S. 197—198).
Von wann ab kann man die neue Deutung annehmen? Beweis aus der Sprache und aus der Kunst selbst, den Hochstaffelungen (S. 198—200).
Zunahme der „Vogelschaubilder"; Schwinden der Standlinie (S. 200—208).
„Hoher Horizont" wirkt wie ansteigendes Gelände oder Haufen (S. 208—209).

d) Vielgliedrige Einzelkörper unter Schräganſicht . . 209—215
Fliegende Vögel und anderes (S. 210).
Schräganſicht getragen von der Seitenansicht (S. 211—212).
Selbständige Schräganſichten (S. 213—214).
Geben die Schräganſichten ein Recht, daneben stehende „ältere" Formen umzudeuten? L. Borchardt (S. 214).
Grundsätzlich soll man keinem Bilde etwas zuschreiben, was es nicht sicher in sich trägt (S. 215).

Seite

D) Verschiedenes zur Naturwiedergabe . . . . . 215—248

a) Himmel, Luft, Erde, Wasser; „Horizont" . . . . . 215—221

b) Blick und Bewegung aus dem Bilde heraus sehr selten. Das Verhalten an Beispielen erläutert (S. 221 bis 232). Blick und Bewegung ins Bild hinein noch seltener (S. 232—233). Kopfwendungen „um 180°" (S. 233 bis 234) . . . . . 221—234

c) Figuren, die nicht in derselben, quer zum Blicke des Beschauers liegenden Ebene stehen, scheinen aneinander vorbeizuhandeln. Schräge Standlinien widerstreben ägyptischem Empfinden . . . . . 234—237

d) Wahl der Körperansicht nach dem Orte des Bildes . . 237—239

e) Mehrere Stufen einer Handlung im selben Bilde. . 239—241

f) Verschiedene Maßstäbe im Bilde. „Scheitelgleiche" . . 241—245

g) Die Schrift . . . . . 245—248

E) Die Perspektive . . . . . 248—256

Die äg. Zeichenkunst hat in der Naturwiedergabe ein Mehr gegen das Zeichnen der Kinder und Naturvölker, braucht aber wie dieses Verkürzungen nur ganz selten (S. 248).

Der „vorgriechischen" Kunst steht gegenüber die sehbildgetreue, die Verkürzungen oft geradezu sucht (S. 248).

Die Perspektive kein überall von selbst eintretender Stand. Nicht Entwicklung, sondern Ausbreitung (S. 249—250).

Die Entstehung der Perspektive in Verbindung mit den sonstigen Wandlungen griechischen Geisteslebens (S. 250 bis 253).

Ausbreitung und Abschluß der Perspektive; Grenzen der Perspektive (S. 253—256).

5. Die Naturwiedergabe in der flachbildlichen Grundform des stehenden Menschen . . . . . 257—298

Untersucht wird hier nur das Flachbild (S. 257—259).

Figuren von vorgeschichtlichen Töpfen und aus dem Bilde von Hierakonpolis (S. 259—261).

Figuren mit der Brust in Vorderansicht (S. 261—263).

Figuren mit einer flächigen Brustwarze am vorderen Umrisse (S. 263—265).

Die klassische „Grundform" (S. 266—284). Deren Ansichtsdeutung: Rumpf mit Schultern (S. 267—268); Leib (S. 268—269); Brust (S. 269—271); Rückenlinie (S. 271—273); Kopf und Hals (S. 273—275); Glieder: Beine (S. 275—278), Füße (S. 278—280), Arme (S. 280 bis 281), Hände (S. 281—283).

Das Ganze ist aus geradansichtiger Vorstellung geschaffen (S. 283—284).

Rechtsgerichtete und linksgerichtete Figuren (S. 284—286).

Ausbildung der Seitenansicht (S. 287—292).

Umdeutung der Grundform zur Schräganssicht (S. 292—296).

Zusammenfassung (S. 296—298).

Seite

6. Die Grundlagen der Naturwiedergabe im Rundbilde und ihr Zusammenhang mit denen im Flachbilde . . . 299—327

Die Grundlagen des Rundbildes müssen dieselben sein wie die des Flachbildes (S. 299).

Diodors Apollon von Samos und J. Langes „Gesetz der Frontalität", das auf Gegengleiche gegründet ist (S. 299 bis 300).

Unzulänglichkeit des Gesetzes und seines Namens: Richtungsgeradheit (S. 301—302).

Neigung des Menschen, sich beim Abgebildetwerden gerade zu stellen (S. 302).

E. Löwys Zurückgehen auf die Vorstellungsbildung: die vier Grundansichten (S. 302—303).

Gleiche räumliche und zeitliche Ausbreitung des geradansichtigen Zeichnens und richtungsgeraden Rundbildens einerseits, des richtungsfreien Rundbildens und schräganschtigen Zeichnens andrerseits (S. 303).

Nachweis der inneren Verwandtschaft (S. 303—307).

Das „Gesetz der Richtungsgeradheit" (S. 307—308).

Starrheit und Lebendigkeit (S. 308—309).

Aufführung von fast abstraktem Begriff bis zu Realismus (S. 309—310).

Gegengleiche scheidet als Begründung aus (S. 310—311).

Ausnahmen vom „Gesetz"; ihre Kraftlosigkeit (S. 311—312).

Nur im Begriffe der „geradansichtigen Vorstellung" ist die Einheit zwischen Rundbild und Flachbild findbar (S. 312 bis 313).

„Kubizität" (S. 313—314).

Abbildungen in Schräganschtigkeit entsprechen nicht ägyptischem Empfinden; Vorder- oder Seitenansicht als Ausgang beim Bilden (S. 314—318).

Das äg. Werkverfahren als vollkommenster Ausdruck der geradansichtigen Vorstellungsbildung; Proportionen (S. 318—323).

Einwirkung des Flachbildes auf das Rundbild; Beinstellung (S. 323—325).

Das Werkverfahren als Hilfe und Fessel (S. 325—327).

7. Schluß . . . . . 328—345

Geradansichtiges Schaffen ist aller Menschheit angeboren, schräganschtiges wird unentrinnbar anerzogen (S. 328).

Erst durch die Tat der Griechen ist in den Grundlagen der Naturwiedergabe ein Gegensatz entstanden zwischen „Ungebildeten" und Künstlern (S. 328—329).

Der Gewinn, den die Ägypter der „Weltkunst" gebracht haben, liegt nicht in den paar Ausnahmen von der Geradansichtigkeit (S. 329).

„Naturerforschende" und „Ausdruck"schicht im Kunstwerke (S. 329—330).

Realismus und sein Gegenteil sind nicht an Geradansichtigkeit oder Schräganschtigkeit gebunden (S. 330—331).

Seite

Auseinandersetzung in bezug auf die Schichtentrennung mit M. Verworn, W. Worringer, A. della Seta und J. Lange (S. 332—334).
Obgleich sie an sich nicht ästhetische Werte sind, können Geradansichtigkeit und Schräganschtigkeit unter Umständen doch ästhetisch wirken (S. 335—336).
Ägyptische und heutige Kunst (S. 336—339).
Anwendbarkeit des Begriffes „Fortschritt" (S. 339—340).
Anwendbarkeit des Begriffes „Entwicklung" (S. 340—342).
Anwendbarkeit des Begriffes „Stil" (S. 342—343).
„Elementar"gesetze der Naturwiedergabe in der Kunst? (S. 343).
Aufgaben der Kunstgeschichte (S. 343—345).

Nachträge und Verbesserungen . . . . . X. 346—347
1. Anhang. Etanas Himmelsflug . . . . . 348—349
2. Anhang. Herstellung und Aussehen des Kultbildes des Apollons von Samos, nach Diodor, Bibliothek I, 98,9 350—351
3. Anhang. Zierinschrift aus einem Tempel . . . . . 352—356
Zeittafel . . . . . 357—359
Anmerkungen . . . . . 360—391
Die Quellen der Bilder . . . . . .
a) Bilder im Text . . . . . 392—399
b) Bilder auf Tafeln . . . . . 399—402
Stichwörter . . . . . 403—424
Tafeln 2—62.

SEMINARY LIBRARY.
CHICAGO

Abb. 1. Geier von der Decke des Königsweges in einem Tempel. NR.

1.

Was haben wir an der ägyptischen Kunst?

> Ich will nicht ruhen, bis mir nichts mehr Wort und Tradition, sondern alles lebendiger Begriff ist.
> Goethe, Rom 27. Juni 1787.

Kunst wird wohl vom einzelnen Menschen eigenartig gebildet und bereichert, ist aber auch etwas Übergreifendes, ein Ergebnis der seelischen Tätigkeit eines Volksganzen, also etwas, das in gewisser Unabhängigkeit von den kommenden und gehenden Menschen für sich besteht[1], abgehoben von den Schöpfungen anderer Völker[2].

In jedem Volke äußert sich der Kunsttrieb auf mancherlei Feldern, die eben dadurch, daß sie von Einem Volke bestellt werden, eine Einheit bilden. Aber nur wenige besonders begnadete Völker schaffen auf allen immer mit dem gleichen Erfolge[a]. Kraft und Freude des Schaffens wird meistens nur auf einigen den günstigsten Boden finden oder sich im Wechsel der Zeiten bald auf dem einen, bald auf dem anderen Felde zur Höhe erheben[3].

Dazu kommt, daß, wer es wagt, die Kunst eines vergangenen Volkes zu schildern, abhängt von dem, was zufällig erhalten ist, und schließlich werden ihm auch nach Anlage und Lebensgang nur selten alle Gebiete gleich vertraut sein.

So wird hier die Behandlung sich nicht auf den ganzen Bereich des Begriffes Kunst gleichmäßig erstrecken, sondern nur auf das, was wir im besonderen Sinne Bildende Kunst zu nennen pflegen. Und auch von dieser nicht auf alle Teile: von der Baukunst wird kaum die Rede sein[4], eigentlich nur vom Flachbild und Rundbild, und zwar, soweit sie

1 W. Stapel, Volksbürgerl. Erziehung[3] S. 18. 2 S. 43 m. 3 S. 64 u. 4 S. 25. 48.

Körper nachbilden, die Natur oder Menschenhand geschaffen haben. Daher wird die reine Zierkunst nur gestreift. Auch Wort- und Tonkunst bleiben fast ganz außerhalb der Betrachtung.

Die ägyptische Kunst gründlich zu kennen, ist für jeden, der die Anfänge der griechischen, die doch erst die eigentliche Mutter der heutigen europäischen Kunst geworden ist, wirklich verstehen, nicht nur genießend betrachten will, ein unentbehrliches Hilfsmittel, keineswegs nur eine erwünschte und fesselnde Zugabe.

Bevor eine hohe bildende Kunst auch aus dem Boden Griechenlands erwuchs, kamen, streng genommen, in dem Kreise der Mittelmeerländer nur zwei Stellen als selbständig schaffend in Betracht: Ägypten und Babylonien. Beide haben in mancherlei Weise auf die junge Kunst in Griechenland eingewirkt[a].

Von Babylonien konnte der Weg allzeit nur über Syrien, Kleinasien und die Inseln zu den Bewohnern Griechenlands führen.

Für den Strom des ägyptischen Einflusses aber gab es zwei Wege, den geraden über die See und den Umweg über die syrische Küste. In der älteren Zeit, während der Blüte der kretischen und mykenischen Kultur im zweiten Jahrtausend, haben die „Inseln des Meeres" unmittelbar mit Ägypten verkehrt[1]. Dann aber scheinen lange Zeit hindurch die Bewohner Nordpalästinas und Syriens auch den ägyptischen Einfluß in der Kunst vermittelt zu haben. Sie haben die ägyptischen Formen nach Griechenland weitergegeben, oft kaum entwirrbar mit eigenen und babylonischen gemischt und vielfach umgebildet. Dieser Umweg ist für die Wirkung der ägyptischen auf die ältere Kunst Europas wohl noch wichtiger geworden als der gerade Weg. Es scheint fast, als ob die in sich geschlossene, selbstsichere Kunst Ägyptens, um den Griechen als Werkstoff für ihre Neuschöpfung dienen zu können, erst zersetzt und aufgelöst werden mußte. Was die Vermittler zu bedeuten haben, ist gut am Ornament zu sehen. Im Ägyptischen trotz Geometrisierung eng am Naturvorbild haftend[2], hat es in Syrien einen Zuschuß an ungebundener Phantasie bekommen, der es für Andere erst fruchtbar gemacht hat.

Um 700 v. Chr. beginnt die gerade Verbindung wieder stärker zu werden.

Man möchte auch in den griechischen Geschichten noch Niederschläge dieses Wechsels der Wege von Ägypten erkennen. Es gibt da dunkle Erinnerungen, die, zum Beispiel bei Danaos, dem Bruder des Aigyptos, die unmittelbaren Beziehungen in die sagenhafte Form von Einwanderungen kleiden. In einer anderen Gruppe von Geschichten ist Ägypten

1 Anm. 22b. 2 S. 47 m.

wie ausgelöscht. Alle Erfindungen, die den Griechen dorther zugekommen sind, werden, wie die des Glases, auf die rührigen Vermittler, die Phönizier, zurückgeführt, oder, wie die der Töpferscheibe und der Standbilder mit gelösten Beinen, auf einheimische griechische Erfinder, etwa Daidalos.

Wie der Weg im Laufe der Zeiten gewechselt hat, so auch die Wertschätzung Ägyptens durch die gebildeten Griechen. Diese sind bei aller Kritik doch der geistigen Welt des fremdartigen, sonderbaren Volkes mit Hochachtung genaht, solange sie noch selbst Verständnis für mythische Denkformen hatten: Herodot, Platon und Plutarch zum Beispiel wußten, was sie dort finden konnten. Anders klingen natürlich die Berichte der so gut wie religionslosen hellenistischen Literaten, und erst recht die der meisten christlichen Schriftsteller, deren Urteil durch den vom Judentum her überkommenen Begriff des Heidentums beengt war.

Man wird weder Babyloniens noch Ägyptens Einfluß auf Griechenland überschätzen dürfen. Aber es ist doch offensichtlich, daß auf dessen Kunst allein schon das Dasein jener beiden gewaltigen Kunst- und Kulturreiche anregend gewirkt hat. Manches Kapitel der griechischen und damit der ganzen europäischen Kunstgeschichte sähe heute anders aus, wenn nicht jene tüchtigen Lehrer dem genialen Zögling, der an Wirkung auf die Welt sie beide überstrahlen und ganz neue Bahnen eröffnen sollte, vorgearbeitet und ihm für seine ersten Schritte den Weg geebnet hätten.

Doch in diesen Bezügen zur griechischen liegt nicht alles beschlossen, was uns die Kenntnis der babylonischen und besonders der ägyptischen Kunst bieten kann.

Für die Lösung der Rätsel, die uns das Aufblühen der Kunst in der Menschheit aufgibt, muß es sehr wichtig sein, sie an einem Volke erforschen zu können, das aus dem Zustande der Naturvölker heraus sich selbst in eigener Arbeit eine echte große Kunst geschaffen hat.

Es leuchtet ein, daß man die Antwort auf diese Fragen nicht von einem Volke wie dem griechischen erwarten kann, das als jüngeres unter die damals weit überlegenen älteren Völker getreten ist. Der Blick ist da oft getrübt und Täuschungen ausgesetzt. Denn man muß ja im einzelnen Falle erst oft mühsam feststellen, ob ein ungestörter Ablauf vorliegt, oder ob die Vorarbeit eines fremden Volkes benutzt ist.

Ganz anders ist das in den beiden alten Reichen des vorderen Ostens, von denen uns Ägypten hier allein beschäftigen soll.

Die babylonische Kunst geht für unsere Kenntnis etwa ebenso weit in die Urzeit zurück wie die des Nillandes, aber wir sind doch bis jetzt noch weit davon entfernt, ihren Verlauf vollständig zu kennen. Nur wenige abgerissene Fetzen aus ihrer Geschichte liegen uns vor, zwischen

denen wir nur durch Vermutungen einen Zusammenhang herstellen können: es wäre zur Zeit noch unmöglich, eine wirkliche Geschichte der babylonischen Kunst zu schreiben.

Ägypten dagegen ist das einzige Land der Welt, wo wir den ganzen Ablauf der Kunst fast von der Entstehung ab übersehen können. Von den Anfängen bis zu der Höhe, die zu erreichen seiner Kraft vom Geschick beschieden war, und bis zum Hinsterben einige Jahrhunderte nach dem Beginn unserer Zeitrechnung, breitet sich das Werk des Volkes vor uns aus, über viertausend Jahre umfassend. Lücken sind natürlich immer noch offen, wenn auch manche früher bitter empfundene sich durch neue Funde geschlossen hat. Am empfindlichsten bleibt es, besonders für die Vorzeit, daß die Kunst des Deltas unwiederbringlich verloren scheint.

Es liegt auf der Hand, daß in der Länge dieses Lebens ein starker Schutz gegen Mißdeutung zu finden ist. Die Denkmäler sind nicht daran schuld, daß es noch keine völlig befriedigende ägyptische Kunstgeschichte gibt. Nirgend sonst finden wir einen so reichen und von Fehlerquellen verhältnismäßig so freien Arbeitsstoff. Fremde überlegene Einflüsse, die den stetigen Gang der Entwicklung ablenkten oder sonst störten, sind gerade zur Zeit des Aufstieges zu den Höhen nicht vorhanden; das ihr selbst Wesentlichste konnte die ägyptische Kunst bei keinem Nachbarn finden. Zwar ist Ägypten nie abgeschlossen gewesen, ja zu gewissen Zeiten sogar erstaunlich aufgeschlossen[1]. Aber dann hat seine bildende Kunst förderlich scheinendes fremdes Gut, das ihr auf ihrem Wege aufstieß, so selbstherrlich aufgenommen und verarbeitet, daß sie doch als ein Gesamtbild von ungewöhnlich einheitlichem Gusse vor uns steht. Zu erforschen, wie sie sich seit dem Beginne des zweiten Jahrtausends, also zur Zeit ihrer Kraft, gegen die kretisch-mykenische Kunst, andererseits vom vierten Jahrhundert v. Chr. ab, also in ihrer Altersschwäche, gegen die griechische verhalten hat, sind anziehende und aufschlußreiche Aufgaben der ägyptischen Kunstgeschichte.

Wenn man es auf dem Gebiete der Kunst, wo so viel auf den eingeborenen Geist der Völker ankommt, wagen will, zu verallgemeinern, dann bietet die ägyptische Kunst das Schulbeispiel zur Beobachtung einer Kunst bis zu dem Stande, über den hinaus dann erst, von uns aus geurteilt, die griechische Kunst des fünften Jahrhunderts v. Chr. den Fortschritt gebracht hat. Manche Fragen der allgemeinen Kunstwissenschaft finden, dank dem unablenkbar geraden Vorgehen der Ägypter und ihrer unersättlichen Schaffensfreude, aus der ägyptischen Kunst heraus ihre reinste Fassung und sicherste Antwort.

---

1 S. 35 o.

Der Gewinn für die griechische Kunstgeschichte und die allgemeine Kunstwissenschaft wäre allein schon ein Sporn zur Beschäftigung mit der ägyptischen Kunst. Triebe uns nichts weiter zu dieser, man müßte sie schon deshalb eifrig erforschen.

Wer aber nicht allzu flüchtig hineingeschaut hat, dessen Blick wird bald länger haften bleiben und immer wieder angezogen werden. Denn er wird mit Staunen finden, daß hier nicht nur sein wissenschaftlicher Sinn befriedigt wird, sondern daß eine reife und reiche Kunst vor ihm steht, die trotz ihrer starken, wurzelhaften Sonderlichkeit in ihren allerbesten Werken auch heute noch eindringlich zu uns sprechen kann.

Und doch wird fast immer noch ein ungelöster Rest bleiben.

Leicht wiegt es, daß viele sich in den Schwierigkeiten verfangen werden, die der Inhalt des Bildwerkes oft dem vollen Verständnis bietet. Nicht als ob dieser Sachinhalt etwa nebensächlich wäre! Um seinetwillen sind doch schließlich alle ägyptischen Kunstwerke geschaffen[1]. Aber bei diesen Fragen kann jeder gedruckte Führer durch sachliche Winke helfen, die wir ja auch bei vielen Werken anderer Zeiten brauchen.

Weit schwerer fällt ins Gewicht, daß oft die fremdartige Form, in der dieser Inhalt geboten wird, den im Betrachten „vorgriechischer" Kunst Ungeübten nicht leicht zum vollen Genusse der ägyptischen Gebilde kommen läßt. Die Gegenwartkunst fühlt ja allerdings die strenge Gebundenheit der Rundwerke und die anscheinende Verzerrung der Natur in den Flachbildern nicht als Hemmnisse; sie glaubt vielmehr gerade in diesen Dingen der ägyptischen Kunst wieder unmittelbar nahe zu stehen. Unsere Untersuchung wird ergeben, daß sie sich darin irrt. Das größere Recht steht auf Seiten derer, die empfinden, daß uns doch Jahrtausende von der Welt dieser Werke trennen, und wie gründlich das Wesen der Naturwiedergabe seitdem verändert worden ist. Wir müssen uns wirklich nicht nur in eine fremde Welt von Ausdruckformen hineinfühlen, sondern sogar auf ein ganz anderes erkennendes Verhältnis zur Sinnenwelt einstellen, ehe uns die ägyptischen Darstellungen ungetrübt das verraten, was die alten Meister in sie hineingelegt haben. Dabei pflegen die Rundbilder leichter einzugehen als die Flachbilder. Den Beschauer befremdet an den Statuen wohl eine eigentümliche Rechtwinkligkeit in Form und Bewegung, mit der er sich aber leicht durch das Vielen leider so bequem gewordene Wort „Kunstwollen" abfinden wird. Denn die Haltung der Bildwerke könnte immerhin auch ein natürlicher Körper dem Auge darbieten. Bei den meisten Figuren des Reliefs und der Malerei dagegen trifft man neben einer ähnlichen Rechtwinkligkeit

1 S. 154 o.

Haltungen und Bewegungen, die unser Auge, wenn es nicht vorbereitet ist, nur als verzerrt empfinden kann.

Es genügt natürlich nicht, ein paar Bilderbücher zu durchblättern oder einige Male eine größere Sammlung zu durchwandern, sondern der Beschauer muß ein gutes Stück eigener Arbeit aufbringen, einen festen Vorsatz und eine ruhige Entäußerung, wie Goethe für eine ähnliche Lage fordert.

Die ägyptische Kunst hat, vielleicht weil man sie so nahe bei der griechischen stehen sah, lange darunter gelitten, daß man sie fast nur als Zuchtmeister auf jene als das kommende Heil betrachtet und beurteilt hat. Das ist besser geworden, vor allem unter dem Einflusse von Anschauungen, die wir im Grunde Herder und der deutschen Romantik verdanken. Sie haben eine Betrachtungsweise eingeleitet, bei der uns die Geschichte auch der bildenden Kunst zu der „großen Fuge wird, in der die Stimmen der Völker nach und nach zum Vorschein kommen".

Früherer Gleichgültigkeit ist das Gegenteil gefolgt. Das Ägyptische hat in den letzten Jahrzehnten an Schätzung so sehr gewonnen, daß die Liebe zu ihm nun oft zur Unbill gegen andere Kunstreiche führt. Man kann wörtlich zu hören bekommen, daß die ganze griechische Kunst seit dem fünften Jahrhundert v. Chr., am Ägyptischen gemessen, eigentlich nur ein Irrtum sei.

Über solche Torheit darf man lächeln. Es liegt der Entschiedenheit im Verwerfen und Anerkennen aber doch, wenn auch recht dunkel, ein richtiges Gefühl zugrunde. In der ägyptischen Art der Naturwiedergabe und der durch die griechische Kunst angebahnten, in der Neuzeit wissenschaftlich zu einem Ende geführten[1], stehen sich wirklich die beiden einzigen Möglichkeiten eng an die gegenständliche Natur gelehnten[2] Schaffens gegenüber wie Pol und Gegenpol, jede aufs vollkommenste ausgebildet. Den Einblick in das Wesen dieses Gegensatzes will ich dadurch öffnen, daß ich die Grundlagen der ägyptischen Art besser als bisher verstehen lehre. Ich will also klar legen, in welchen Vorstellformen ägyptischer Geist sich der Körperwelt zur gegenständlich treuen Wiedergabe zu erinnern vermochte. Dadurch werden dann von selbst auch die bekannten Grundlagen des Gegenspiels, der griechischen Art, in helleres Licht rücken, vor allem aber wird hervortreten, was deren Schöpfung weltgeschichtlich bedeutet. Auch wird die bessere Erkenntnis schließlich die Frage beantworten, ob ein heutiger Künstler altägyptische Formen in demselben Sinne wieder aufzugreifen imstande ist, in dem sie einst geschaffen sind.

Die folgenden Blätter möchten die Entäußerung und Einstellung, die sehr viel schwerer sind, als die meisten Menschen glauben, durch

1 S. 253 u. 2 S. 47 o. 94ff. 337 u.

Erörtern und Klären verschiedener Grundfragen des Flach- und Rundbildschaffens erleichtern.

Man darf sich die Frage vorlegen, wie weit wir und ob wir überhaupt imstande sind, in das Wesen der Kunst eines vergangenen oder fremden Volkes einzudringen.

Zwei Arten des Verhaltens werden dabei gewöhnlich vermengt. Heute gilt es fast als ein Glaubenssatz, daß jede echte Kunst von dem wahrhaft Kunstempfänglichen zu allen Zeiten, und vor allem von unseren, auf dem Gipfel des Feingefühls stehenden Zeitgenossen, ohne weiteres richtig erkannt und bewertet werde. Wenn man aber die Geschichte überblickt und sieht, wie Kunstkenner und Künstler oft umspringen mit gleichzeitigen oder früheren Meistern, die dann zu anderen Zeiten wieder hoch in Achtung stehen, so kommt einem das Pilatuswort „Was ist Wahrheit?" nicht aus dem Sinn. Ein jeder scheint sich allein für den richtig empfindenden und wahr urteilenden Richter zu halten.

Wer nicht als Forscher um die Seele fremder Kunst ringt, wird eben immer nur das anerkennen, wovon er ahnt, daß es in seinen eigenen Willen fördernd eingreift und als neuer Zufluß sein Leben stärker strömen läßt. Dies ist die natürliche Art, wie der Mensch einem fremden Kunstwerke gegenübertritt. Dabei mag, wie so manches erst durch Mißverstand fruchtbar wird, auch er ruhig den Schein statt des Seins nehmen, die ihm sonst tote Form mit neuem Sinne füllend. Dazu hat jedermann, vollends jeder Künstler, sein gutes Recht, aber nicht zu dem anmaßenden Glauben, er träfe in dem, was Er an der fremden Kunst sieht und schätzt, immer deren Kern[1]. Wie viele Gestalten hat nicht zum Beispiel das klassische Altertum im Geiste der Späteren schon angenommen und wird es noch annehmen! Wie hat, um in der ägyptischen Kunst zu bleiben, das Urteil über die Kunst des ganzen Neuen Reiches, und die von Amarna insbesondere, gewechselt! So darf man denn auch wohl kühl bleiben, wenn heute schwärmerische Laien und Künstler im Ernst glauben, was die ägyptischen Werke in ihnen erregen, sei dasselbe, was die Ägypter bei ihrer Kunst empfunden haben. In dem freudigen Gefühl, daß unsere Zeit in den Schöpfungen ägyptischer Bildner Züge findet, die zu dem stimmen, was unsere Künstler bewegt, will man hinweghüpfen über die gewaltige Kluft, die uns von jenen Zeiten und Menschen und der geistigen Welt ihrer Kunstwerke trennt.

Uns Forscher aber, die wir uns um das Wesen ägyptischer Kunst bemühen, treibt die Erkenntnis als solche, nicht unmittelbar der Gewinn ihres Inhaltes für unser Leben, so würdig er sei. Wenn wir mit unserem

1 S. 338 m.

Streben hinter den Schein zu kommen und zu ergründen suchen, in welchem Sinne die Formen einst geschaffen sind, die wir vor uns sehen, so stellen wir Fragen, die sich erst regen können, seit es eine kunstgeschichtliche Forschung gibt, und das ist noch nicht allzu lange, noch nicht zwei Jahrhunderte, her. Dabei werden wir, um richtig zu sehen, oft gerade erst Abstand gewinnen, uns die Werke entfremden müssen[1]. Und doch haben dann auch wir die Kluft zu überbrücken. Was können wir dazu tun? Wir sind bei der ägyptischen Kunst nicht so glücklich gestellt wie bei der alten ostasiatischen, wenigstens durch blutverwandte und noch in derselben Kultur stehende Nachfahren unsere Erkenntnis von den Absichten der Künstler leiten lassen zu können, oder, wie bei der griechischen, durch manche schriftlich überlieferte Stimme aus dem Altertum. Und doch sind wir auch wieder nicht in so hoffnungsloser Lage wie etwa bei den alten Steinbildern der Osterinsel (Propyl. Bd. 1, 232), wo einige wenige Werke einsam und unnahbar vor uns stehen. Ja, wir sind weit glücklicher als etwa bei der kretisch-mykenischen Kunst, wo zwar die reiche Fülle einigen Halt bietet, aber doch der religöse, staatliche und gedankliche Untergrund, aus dem sie erwachsen ist, bei dem Schweigen der Schriftquellen uns noch nahezu ganz verborgen bleibt. Das ist anders in Ägypten. Hier kann man sich gründlich und vielseitig in eine überwältigende Fülle erhaltener Lebensäußerungen des Volkes vertiefen, von den geistigsten bis zu den sinnlichsten. Wer dazu noch die Natur des Landes kennt, der darf dann hoffen, in seinem Innern[a] die alten Werke annähernd in Der Welt zu erschauen, aus der sie hervorgetreten sind und in der sie einst gestanden haben. In ihm wird sich, allerdings niemals aus bloßer Aneinanderreihung, sondern immer durch Eintreten der „Intuition", etwas regen, was man Ägyptisch-Denken-und-Fühlen nennen möchte[2], und woraus ein selbstloses inniges Verständnis auch der Kunst sich bilden könnte. Ein anderes Mittel gibt es nicht. Vor allem darf sich niemand erträumen, selbständig tiefere Forschung zu leisten, der nicht mit Kenntnis der Sprache in das Schrifttum einzudringen vermag[3]. Gerade beim Ägyptischen genügen Übersetzungen durchaus nicht, denn es handelt sich fast weniger um das sachliche Verständnis der Texte als um das Erfassen des eigentümlich ägyptischen Geistes in Sprache und Schrift.

So mancher pflegt sich entsetzt abzukehren, wenn ihm zugemutet wird, auf Kunstwerke auch den Verstand anzuwenden, „die Anstrengung des Begriffes auf sich zu nehmen"[4]. Und doch ist dem ernst Bemühten auch das nicht zu ersparen. Wenigstens sind für uns die Grundlagen der Naturwiedergabe in der ägyptischen Kunst schlechthin nur dem Denken zugänglich und bleiben dem Gefühl notwendig verschlossen. An diesen

1 S. 131 m. 2 42 o. 3 Dazu S. 39 o. 4 S. 343 u.

Fragen aber sich vorbeizudrücken, geht nicht an. Sie fordern Antwort, gerade um der Reinheit des Kunstgenusses willen. Man braucht sich nicht zu sorgen: wenn die Untersuchung jedem der beiden sein Recht läßt, sich hütet zu glauben, daß durch den Verstand geschaffen sei, was er allein erkennt, und wenn der Begriff wieder lebendig wird, dann ist nicht zu fürchten, daß das Gefühl ertötet werde. Im Gegenteil: ist die Grenze sauber gezogen und vor Übergriffen gesichert, so können Denken und Fühlen in engem Verkehr jedes auf seinem Felde die ihnen eigenen Kräfte entfalten, und dann erst ist der Weg zu voller Würdigung frei.

Alle Arbeit wäre allerdings vertan für einen Menschen, in dem nur die Wissenschaft des klug-verständigen Homunculus steckt. Solch Wesen vermag ins Land der Schönheit zu führen, ja ist vielleicht nötig dazu; aber dort heimisch werden und doch er selbst bleiben kann der Fremde nur, wenn in ihm ein Stück Faust ist. Jede Kunst will von jedem einzelnen einmal „bebenden" oder „klingenden" Herzens an irgendeinem ihrer Meisterwerke erlebt sein, indem die vielleicht lange verschlossene Tür zwischen dem Werk und dem Inneren des Beschauers sich öffnet und hoffen läßt, daß diesseits und jenseits verwandte Geister wohnen[1]. So mancher wird ja von anderen Gebieten her noch Werke zu nennen wissen, die ihm durch ein solches Erlebnis aufgegangen und Leitsterne zu Gruppen von Kunstwerken geworden sind, zu denen er bis dahin vergeblich den Weg gesucht hatte. Die helfende Kraft der Rede ist nur gering; das Eigentliche muß immer das Vertiefen in die Denkmäler selbst bringen, und zwar möglichst in gute Urbilder. Mit Worten läßt sich nicht viel mehr tun als vorarbeiten, mit ihnen kann man nur bis an die Schwelle führen, und Abbilder, selbst die besten, sind doch immer nur ein Notbehelf.

Vollkommen kann unser Verständnis, des müssen wir uns bewußt bleiben, trotz allem nie werden, schon weil das uns Erhaltene, bei all seiner Fülle, doch noch lückenhaft und einseitig ist, und weil wir nicht, wie Faust, vollkommenste Menschen jener alten Zeiten durch Zauberkraft erwecken und leibhaftig in unser Leben ziehen können.

Es ist wichtig, sich den geschilderten Unterschied zwischen dem von der heutigen Wirkung rückschließenden genießenden und dem von den Ursprungsbedingungen aus vordringenden forschenden Betrachten alter Kunst immer vor Augen zu halten, ob sie gleich im Leben einander nicht getrennt gegenüberstehen, sondern mannigfach verschlungen sind[a]. Der ernst Genießende wird wohl bald dem Zauber erliegen, der ihn vom Kunstwerk aus tiefer in das Reich des ägyptischen Altertums lockt, und der Forscher kann sich niemals seiner selbst und der Welt, in der er lebt, völlig entäußern. So wird jedes kommende Volk, jede kommende Zeit im Zustimmen oder

1 S. 41 u.

Ablehnen neue Seiten der ägyptischen Kunst erschließen oder Bekanntes in neuem Lichte sehen lehren, und damit das Bild, das der streng prüfende Forscher zeichnen will, immer reicher und lebensvoller gestalten helfen. Ich darf vielleicht als Beispiel anführen, daß sich mir erst aus dem heißen Erleben unserer Zeit manche Seiten der Amarnakunst in Ähnlichkeit und Unterschied erschlossen haben. Wie in allem Verkehr mit anderen Menschen und ihrem Wirken ist auch hier die beste Hilfe mitfühlende und verstehende Liebe, die auch die andere Art wohl erkennt, aber, wenn sie nur echt ist, achtet, und eben darum keine Enttäuschungen zu fürchten braucht. Wir halten uns also von jener überhitzten Gewalt, die den Schöpfern der alten Werke unseren Geist unterschiebt, gleich weit entfernt wie von spröder Kälte, die doch im Grunde ebenso unsachlich ist[a].

Man darf darauf vertrauen, daß in dem Wechsel jenes Zustimmens und Ablehnens die wahren Werte sich immer wieder durchsetzen. Sie können lange Zeit den Blicken verborgen sein, endlich bleiben sie doch Sieger durch ihre unerschöpfliche Geduld. Sie können warten, denn sie sind unsterblich. Mag die jeweils herrschende Richtung ein vollendetes Kunstwerk in das schwärzeste Dunkel verbannen oder geringschätzig behandeln: es überdauert die Richtungen und leuchtet wieder hervor, sobald seine Zeit aufs neue gekommen ist[1].

Bei allen Versuchen in fremde Reiche der Kunst einzudringen, und darum auch angesichts ägyptischer Werke, halte man sich die schöne „Erinnerung" vor Augen, die Winckelmann aus der Zeit des Barocks heraus „jungen Anfängern und Reisenden" als die vornehmste Lehre mit auf den Weg in die griechische Kunst gegeben hat: „Suche nicht Mängel und Unvollkommenheiten in Werken der Kunst zu entdecken, bevor du das Schöne erkennen und finden gelernt. Diese Erinnerung gründet sich auf eine tägliche Erfahrung und den mehresten, weil sie den Zensor machen wollen, ehe sie Schüler zu werden angefangen, ist das Schöne unerkannt geblieben; denn sie machen es wie die Schulknaben, die alle Witz genug haben, die Schwächen des Lehrmeisters zu entdecken. . . . So wie aber ein verneinender Satz eher als ein bejahender gefunden wird, ebenso ist das Unvollkommene viel leichter als das Vollkommene zu bemerken und zu finden."

Ein Buch wie dieses hat zum Ziel, das Eindringen in das Wesen der ägyptischen Kunst vorzubereiten, die lebendigen Kräfte sichtbar zu machen und das Verständnis ihrer Leistung anzubahnen, unabhängig von dem wechselnden „Werte"[b]. Dem Leser bleibt am Schlusse die Wahl

1 S. Cohen, Wert und Richtung (Germ.-rom. Monatsschr. Jahrg. 12) S. 4.

frei, ob diese so angeschaute Kunst ihm wertvoll, ihn zu bereichern geeignet scheint oder nicht. Wer heutzutage an sie herantritt, wird wohl kaum eine Kunst finden und zu finden erwarten können, die ihn so zu erfüllen vermöchte wie sie die alten Ägypter erfüllt hat und wie uns unsere deutsche Kunst erfüllt. Aber auch uns kann die ägyptische wenigstens noch manche schöne Feierstunde bereiten, und gewiß wird niemand, ohne auch für sich selbst etwas davonzutragen, sich ernstlich mit der Kunst dieses begabten Volkes beschäftigen, das wie nur eines für seine eigene künstlerische Erziehung und damit für die der Menschheit freudig geschaffen hat.

2.

Von Werden und Art der ägyptischen Kunst.

Noch vor rund vierzig Jahren begann für uns die ägyptische Kunstgeschichte mit der dritten Dynastie, also um das Jahr 2800. Schon in den ältesten Denkmälern reif und gefestigt sah man die Kunst aus dem Nichts hervorspringen. Weiter in das Dunkel anders als mit Vermutungen hineinzuleuchten, schien unmöglich. Man wagte schließlich gar nicht mehr an das Glück zu glauben, daß uns Denkmäler aus der älteren Zeit erhalten sein könnten. So blieben die wenigen in den Sammlungen schon vorhandenen unerkannt, und die geringe geschichtliche Kunde konnte für geschichtlich aufgeputzte Erfindung erklärt werden.

Die letzten Jahrzehnte haben uns zahlreiche Überreste aus der Frühzeit, den beiden ersten Dynastien (von 3200 bis 2780), gebracht und noch weit ältere, aus vorgeschichtlichen Zeiten, die durch Jahreszahlen für uns nicht faßbar sind. Erst diese Funde haben uns gezeigt, wie die ägyptische Kunst zu dem geworden ist, als was sie uns früher zuerst in den Bildwerken aus dem dritten Jahrtausend vor Augen trat.

a) Vom Werden der „ägyptischen" Kunst.

Überblicken wir die ganze Reihe, wie sie uns heute vorliegt, so erkennen wir die merkwürdige Tatsache, daß uns der Zufall doch nicht so sehr getäuscht hat. Zwar sehen wir jetzt eine lange Geschichte vor dem bisherigen Anfange, aber die im eigentlichen Sinne „ägyptische" Kunst gibt es doch wirklich erst von einem Punkte der geschichtlich bekannten Zeit an, der nicht weit von 2800 entfernt ist. Was vor jenem noch näher zu bestimmenden Zeitpunkt liegt, weist allerdings, je näher es ihm kommt, desto mehr Keime auf, aus denen später die „ägyptische" Kunst hat werden können, doch fehlt ihm noch ein Etwas, das ich zwar mit Worten nicht leicht beschreiben kann, das man aber in den Werken selbst um so sicherer empfinden wird. Ein Versuch könnte das Vorhandensein beweisen: Man nehme eins der älteren Reliefs, etwa die Schiefertafel mit dem Stier (Taf. 2, 1), die aus der Zeit kurz vor dem Beginn der ersten

Dynastie (3200) stammen dürfte. Ihr Relief an sich ist eine hervorragende Leistung, und zwar nicht nur im Sinne des Handwerks. Entfernte man nun aus ihm einmal alles, was an Abzeichen, Geräten und dergleichen äußerlich auf Ägypten hinweist, so könnte man wohl darauf gespannt sein, wer es wagen würde, dieses Werk mit Sicherheit als ägyptisch anzusprechen. Doch die Schicksale, die eben dieses Relief, wie einige ihm verwandte, zu unserer Zeit gehabt haben, ersparen uns die Mühe eines solchen Versuches. Obgleich sie in Ägypten selbst aufgetaucht sind, hat man sie lieber irgendwelchen fremden Völkern, Vorderasiaten oder Libyern, zugeschrieben, als in gerader Linie mit der ägyptischen Kunst verbunden. Noch dem Ende des vorigen Jahrhunderts schienen sie so stark abzuweichen von dem, was man sonst aus Ägypten kannte, daß sogar Männer, die ihre Lebensarbeit dem alten Ägypten gewidmet haben, in diesen Irrtum verfallen sind[a]. Es ist lehrreich zu sehen, welche Mühe sich der, der zuerst diese Reliefs Vorläufer der ägyptischen zu nennen wagte, hat geben müssen, um seinen bald nachher so schön bestätigten Satz zu beweisen. Er mußte sich damals, um zu wirken, eigentlich gerade an jene auf Ägypten hindeutenden Äußerlichkeiten klammern, die wir soeben für unseren Zweck ausgeschieden haben.

Denkt man sich nun andrerseits irgendein ägyptisches Bildwerk aus irgendeiner Zeit *nach* der dritten Dynastie (also nach 2800), und nimmt, um den Versuch zu erschweren, an, es stelle keine Ägypter dar, sondern etwa nur Ausländer ohne ein äußeres Abzeichen, das auf Ägypten hinwiese, so kann man getrost sein, daß trotzdem jeder nur einigermaßen Bewanderte den ägyptischen Ursprung des Werkes erkennen wird, und wenn es selbst mitten in Babylonien auftauchte. Natürlich müssen gewisse Bedingungen erfüllt sein, vor allem die wichtigste, daß es mindestens auf der handwerklichen Durchschnittshöhe seiner Zeit stehe. Denn Stümpereien sehen sich ja zu allen Zeiten und bei allen Völkern oft ziemlich gleich.

Diese Überlegungen und Erfahrungen machen uns bewußt, daß es in den Werken der „ägyptischen" Kunst, von der dritten Dynastie bis in die griechisch-römische Zeit hinein, etwas Gemeinsames gibt, was sie von den Werken aller anderen Völker deutlich scheidet, aber auch, und das ist uns hier das Wichtigste, von den ägyptischen Arbeiten der vorhergehenden Zeit. Das heißt also nichts weniger, als daß das „Ägyptische" den Werken der Ägypter nicht von Urzeit her angeboren ist, sondern daß die neue, Ägypten durchaus eigentümliche Kunst im vollen Lichte der Geschichte, zwischen dem Anfange der ersten (3200) und der dritten Dynastie (2800), entstanden ist. Zwischen diesen beiden Grenzen liegt nun noch immer eine Reihe von Jahrhunderten, eine kurze Spanne im langen Leben des ägyptischen Volkes, aber doch noch ein zu weiter Spielraum, den die

Forschung wird immer mehr einengen müssen, wenn der jetzt vorliegende Denkmälerbestand sich durch neue Funde vermehrt hat.

Der Schiefertafel Narmers (Taf. 4) sind die Schicksale der Stiertafel erspart geblieben. Dazu hat mancherlei beigetragen: sie wurde entdeckt in einer Zeit, wo der Gedanke an das Dasein uralter ägyptischer Kunstwerke uns schon vertrauter war; ihre Fundumstände schlossen jeden Zweifel aus; und ihre Darstellungen sind schon viel mehr als die der andern Tafel mit Bildgedanken oder, wie man sagt, Motiven durchsetzt, die uns als ägyptisch geläufig sind. Vor allem aber bedeuten auch ihre Ausdruckformen gegen die der Stiertafel schon einen deutlichen Schritt vorwärts auf dem Wege zur neuen Kunst.

Ein kräftiger Sprung ist dann gleich wieder unter den nächsten Königen der ersten Dynastie getan worden. Ein bezeichnender Beleg dafür ist der oft[a] besprochene Wechsel in der Gestalt des heiligen Falken unter König Kenkenes-Djer. Während der Vogel bis dahin stets eine geduckte Haltung zeigte (Abb. 2), die übrigens recht gut dem auf dem Boden stehenden abgelauscht war, wurde er damals, offenbar aus rein künstlerischem Gefühl, zu der edlen, stolzen Haltung aufgerichtet, die er für immer behalten hat (Taf. 5).

Abb. 2. Der Horosfalke in der älteren Form. Frühz.

Bei der Untersuchung der Menschengestalt im fünften Kapitel werden wir die Stufen sehen, in denen sich auch diese aus den Bildern der Schiefertafeln über die des fünften Königs der ersten Dynastie Usaphaïs-Wedimu (Taf. 6, 2) zum klassischen ägyptischen Menschenbilde (Taf. 1. 8)[1] entwickelt hat. Die endgültige Entscheidung scheint erst unter den Königen der zweiten Dynastie (3000—2780) gefallen und in der dritten vollendet zu sein (nach 2780). Zur Erkenntnis, welche Kluft zwischen der Tafel Narmers und Werken der dritten Dynastie liegt, ist es ungemein lehrreich, eine Königsfigur aus jener Tafel (Taf. 44) neben die Reliefbilder des Königs Djoser aus den Kammern bei der Stufenpyramide (Propyl. Bd. 2, 247) oder die Reliefs Hesires (Taf. 1) zu halten. Wie vortrefflich ist in seiner Art das Bild von der Schiefertafel, mit den muskelstarken Schultern und den Adersträngen auf dem Unterarm. Und doch, wie dumpf und ungegliedert erscheint es uns, wenn wir es gegen jene Werke stellen. Es ist eine völlig neue, größere Auffassung vom Menschen, ja doch wohl überhaupt erst ein Gefühl für das Wesentliche an seinem Bau in dem straff gespannten Bildnis Hesires, dessen Künstler trotz der scharfen Stilisierung meisterlich auch die einzelnen Naturformen beherrscht und gliedert, aller Unfreiheit ledig.

1 S. 266 o.

Was wir für das Flachbild erschlossen haben, bestätigt sich am Rundbilde. Denn in der zweiten Dynastie steht die Bildnisstatue des Königs Chasechem (Propyl. Bd. 2, 226), ein Werk von verblüffender Beherrschung des Steines und dazu unverkennbar „ägyptischen" Zügen[a]. Die den Flachbildern Hesires und König Djosers entsprechende Stilsicherheit ist dann voll erreicht in dem ungeheuer packenden Sitzbilde Djosers (Propyl. Bd. 2, 228. 229), einem fast visionären Herrscherbildnisse in seiner verschlossenen, abweisenden Herbheit.

Die Weite des Abstandes im Rundbilde zwischen dem Ende der Vorgeschichte und einem reifen Werke der neuen „ägyptischen" Kunst mögen auch noch zwei Tierdarstellungen vorführen. Die ältere (Taf. 43) ist die Granitfigur eines Löwen. Das Tier liegt geduckt, wie zum Sprunge bereit, den Kopf leicht gehoben, den Schwanz auf den Rücken geschlagen, den Rachen angrifflustig, wie knurrend geöffnet[1]; eine Liegeplatte fehlt, auch die Unterfläche ist ausgearbeitet. In seiner ungefügen Wildheit ein bedeutendes Werk, aber eben ungefügt, ungegliedert. Demgegenüber das Neue: Taf. 47, 1 bietet einen alabasternen Kopf aus der Höhe der Pyramidenzeit. An Stelle des wilden Tieres ist das königliche getreten, das in ergreifender Ruhe geradeaus blickt. Der Rachen ist fest geschlossen, nur durch eine sicher gezogen Linie angedeutet. Dieses Bildpaar der Löwen zeigt wie das vorhin genannte Reliefpaar der Menschen Narmer und Hesire auf Seiten der neuen Kunst größere Mäßigung im Ausdruck, aber auch ein reineres und tieferes Erfassen der Natur. Der granitene Löwe von Taf. 43 könnte im Grunde noch ebensogut einen Hund vorstellen. Der Alabasterkopf von Taf. 47, 1 dagegen ist ganz gewiß kein einzelner Löwe, aber durch und durch Der Löwe. Wie schlicht hier das Wesentliche auf die einfachste Form gebracht ist, das wird selbst unter den vielbewunderten Tierbildern der Ägypter selten seinesgleichen finden. Dächte man sich diesen Kopf nach dem Muster gleichzeitiger Löwenbilder zu einem liegenden Tiere ergänzt vervollständigt, so dürfte der Schwanz nicht mehr wie beim Granitlöwen auf den Rücken geschlagen sein[b]; auch müßte das Tier auf einer Platte liegen, denn in dieser Zeit umspielt die Vorstellung des Bildners nicht mehr so unbekümmert das Vorbild auch von unten. Es spricht aus der Zufügung der Liegeplatte der bewußt gewordene Wille zum Kunstwerk ebenso wie aus der wundervollen Gliederung des Kopfes. Die Grundlinien zur Umgestaltung des Löwen scheinen[c] unter demselben Könige Kenkenes-Djer gezogen zu sein (Propyl. Bd. 2, 183, 1. 2 aber noch ohne Liegeplatte) wie zu der des Falken.

Blicken wir noch auf einige Vorgänge, die sich gewissermaßen am Rande der Kunst in dieser Zeit vollziehen.

---

1 S. 18 m.

Blättert man nämlich die Bände mit Denkmälern aus den ersten Dynastien durch, so wird sich einem jeden aufdrängen, daß mit der zweiten Dynastie die äußere Gestalt der Schrift sich auffällig verändert. Erst von da ab zeigen die Inschriften in der Form und den Verhältnissen der einzelnen Zeichen sowie in ihrer Ordnung ein entschieden neues, stilreines Gepräge: sie erfahren nun alle eine ähnliche Wandlung wie früher der Götterfalke und der Löwe. So vom vorhergehenden verschieden (Abb. 4 verglichen mit Abb. 3) sind jetzt die Inschriften, daß man sich nach der Auffindung gefragt hat, ob sie nicht einem viele Jahrhunderte späteren Opferdienste angehören. Bei der Natur der ägyptischen Schrift, die ja aus Bildern besteht[1], also noch enger als jede andere mit der großen Kunst verbunden ist, hätte allein schon das zu dem Schlusse berechtigt, daß diesem Umschwung auf dem Gebiete der Schrift ein gleichzeitiger in der übrigen Kunst entsprochen haben muß: überall drang man, ganz aus eigener Kraft, zu reiner Klarheit durch, reckten und strafften sich die Formen.

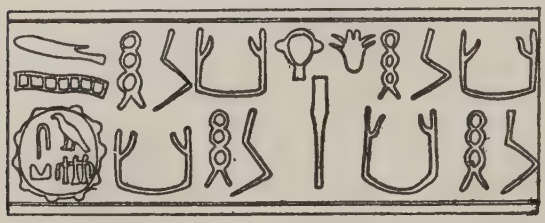


Abb. 3. Rollsiegelabdruck: Schrift der ersten Dynastie. (Usaphaïs-Wedimu). Frühz.

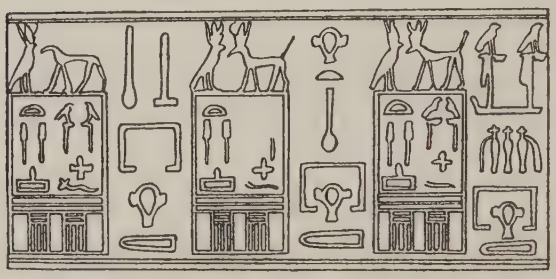


Abb. 4. Rollsiegelabdruck: Schrift der zweiten Dynastie. (Chasechemui). Frühz.

Sehr schön kann man, was in der Bildung der neuen Art wirksam ist, auch erkennen, wo eine gute Auswahl von Steingefäßen der zweiten Dynastie und der Pyramidenzeit neben den entsprechenden der Vorzeit steht. Man fühlt dann, wie die unbestimmten, fließenden Formen bewußter geworden sind.

Wir können die Tatsache als gesichert betrachten, daß der ägyptischen Kunst in der Zeit der zweiten und dritten Dynastie der Stempel aufgedrückt worden ist, den sie dann Tausende von Jahren getragen hat. Seitdem gibt es erst Die ägyptische Kunst. Bei der bewußten Art des

1 S. 150. 352.

Neuen möchte man annehmen, daß diese Zeit auch im sonstigen Geistesleben starke Vorstöße gebracht habe.

b) Von der Art der „ägyptischen" Kunst.

Dich zu greifen, ziehen sie aus mit Netzen und Stangen,
Aber mit leisem Tritt schreitest du mitten hindurch.
Schiller, Tabulae votivae.

Es ist die allerschwerste Aufgabe, etwas, was man eigentlich nur fühlen kann, das Wesen der Kunst eines einzelnen Menschen oder eines ganzen Volkes, in Worte zu fassen, also in unserem Falle zu sagen, was denn jenes Neue sei, das damals geboren ist, und das von da ab, allem Wandel der Form zum Trotz, alle ägyptischen Werke zusammenbindet. Was das Folgende tastend zu erfassen sucht, hilft vielleicht über das eben schon Angedeutete hinaus dazu, dieses Etwas leichter zu finden.

In den Werken der Zeit vor dem Beginn der ersten geschichtlichen Dynastie (3200), für die als Beispiel wieder die Stiertafel (Taf. 2, 1) diene, liegen nebeneinander Keime, die verschiedenartiger Entwicklung fähig gewesen wären. Es bestehen unleugbare Anklänge, auch in einzelnen Bildgedanken, an die vorderasiatische Kunst. Ob diese Ähnlichkeit auf wirklichen Zusammenhängen beruht, und welches Land dann der Anreger gewesen ist, das kann man zur Zeit nicht entscheiden; die Arbeit daran ist stark im Fluß. Aber uns berührt das hier nicht; die Ergebnisse sind im Hinblick auf die eigentliche „ägyptische" Kunst gleichgültig: sie hat ihre Entstehung keiner fremden Kunst zu danken. Jedenfalls aber zeigt ein Blick auf die späteren Werke Vorderasiens, welche Frucht etwa die in Werken wie der Stiertafel liegenden „vorderasiatischen" Keime hätten zeitigen können. Während der ersten Dynastie allmählich, kraftvoll und endgültig durch die Schöpfer der neuen Kunst, sind sie abgestoßen und dafür die gepflegt worden, deren Früchte wir in der späteren ägyptischen Kunst erkennen. Versuchen wir an einigen Beispielen uns klar zu machen, worum es sich bei dem Neuen handelt. Ich brauche kaum zu betonen, daß es mit den Vergleichen nicht auf Wertunterschiede abgesehen ist, sondern einfach auf die Unterschiede selbst.

Aus der vorgeschichtlichen Kunst Ägyptens haben wir die Darstellung eines Kampfes (Taf. 2, 2): der als Löwe gebildete König beherrscht das Schlachtfeld; er hat einen Feind niedergeworfen und bricht ihn auf; Geier und andere Raubvögel eilen schweren Fluges herbei und hacken an den Augen und Gliedern der Leichen, ganz wie auf altbabylonischen und assyrischen Darstellungen. Nichts davon auf den vielen späteren

ägyptischen Kriegsbildern. Erst die nubischen Barbaren in Meroë bringen wieder so etwas[a]. — Es hat in der ägyptischen Geschichte Jahrhunderte gegeben wie unsere Ritterzeit: im Neuen Reiche schildern die Lehrer den Offiziersberuf in den düstersten Farben, offenbar weil die Schüler ihnen aus den Klassen ins Feld zu laufen drohten[b]. Was sie lockte, lassen uns die Bilder ahnen. Da sehen wir den leichten Wagen des Königs über das Feld fliegen mit der hochragenden Gestalt des Göttersohnes, der die fliehenden Feinde (Taf. 26) wie leichtes Wild (Taf. 27, 2)[c] vor sich hertreibt oder mit großer schwungvoller Bewegung erlegt (Taf. 27, 1): man möchte sagen, die Poesie des Krieges oder der Jagd sei dargestellt. Auf den Kampf- und Jagdreliefs der großen Zeit des assyrischen Reiches dagegen glauben wir fast die mächtigen Wagen dröhnen, die Hufe hämmern zu hören, wenn der König in die Schlacht oder auf die Jagd fährt: wir fühlen an den Menschen die harte Arbeit und denken an Jesajas gewaltige Worte (Kap. 5, 26ff.) über das Assyrerheer. Der Unterschied in der Art, wie der Ansprung der Rosse im Assyrischen (Taf. 58) gegenüber dem Ägyptischen (Taf. 26. 27) aufgefaßt ist, fällt sofort in die Augen. — Im Löwen stellt der Assyrer das Raubtier dar, der Ägypter das königliche Tier; es ist wesentlich, daß kein rein „ägyptisches" Rundbild eines Löwen einen geöffneten Rachen zeigt (Taf. 47, 1. 2), wie es noch in der Frühzeit (Taf. 43) vorkommt und in Vorderasien fast die Regel ist[d].

Im älteren Ägyptischen gibt es nur für zwei Gangarten der Tiere Kunstformen, für Schritt und Galopp. In beiden berühren stets alle vier Füße den Boden: beim Schritt stehen die vier Füße ungefähr in gleichen Abständen in ruhigem Paßgang[1] (Taf. 17, 2 oben links); beim Galopp ist das vordere Beinpaar fast gleichläufig schräg vorwärts, das hintere ebenso rückwärts gestellt (Propyl. Bd. 2, 249, 2). Die Kunstform des Galoppansprunges mit weit ausgreifend emporgeworfenen Vorderbeinen und abdrückenden Hinterhufen (Taf. 27), die sich bis in die Neuzeit gehalten hat, findet sich erst seit der achtzehnten Dynastie, und ihr Aufkommen ist verbunden mit dem Auftreten des Pferdes. Da dieses eben zwischen dem Mittleren und Neuen Reiche durch die fremden Eroberer, die Hyksos, eingeführt worden ist, wird auch die neue Kunstform des Galoppsprunges aus Vorderasien übernommen worden sein. — Nicht rein ägyptisch ist auch eine andere seit der achtzehnten Dynastie eindringende Laufform, bei der die Jagdtiere mit hochgeworfenem Hinterteil (Abb. 187) und oft mit durchgebogenem Rücken im gestreckten Galopp einherfliegen. Darin verspüren wir unverkennbar einen Hauch aus der kretisch-mykenischen Welt, für die diese Art des Galoppes fast ein Merkbild ist[e]. Man dürfte ein kretisch-mykenisches Tierbild dieser Art und eins der älteren ägyptischen

1 S. 276 u.

als Wahrzeichen der beiden Kunstreiche nebeneinander stellen. — — Ganz Ähnliches haben wir bei der Darstellung des Menschen. Da bezeichnet die ägyptische Kunst auch den eiligsten Lauf fast nie durch Erheben des einen Fußes über den Boden, sondern durch Weitausschreiten der Füße auf Ballen und Zehen mit erhobenen Fersen, obgleich doch sonst, etwa im Tanze, oft genug Stellungen mit einem erhobenen Beine vorkommen, die geeignet wären, auch den Lauf darzustellen. Ägyptische laufende Menschen haben so nichts Stürmendes, wohl aber eine federnde beherrschte Hurtigkeit (Taf. 19, 1), zumal sie den Oberkörper immer strack aufgerichtet tragen; nur im Neuen Reiche wird er seit der Amarnazeit (Abb. 164) öfters in die Laufrichtung geneigt. Lauf mit einem über den Boden erhobenen Fuße, etwa als Sprunglauf zu bezeichnen, ist mir nur aus einem einzigen Grabe von Amarna (Abb. 164) bekannt. Daß gar beide Füße im Laufe über dem Boden schwebten, kommt in Ägypten nie vor, ebenso nichts dem wunderlichen „Knielauf" der älteren griechischen Kunst Entsprechendes[a].

Der Ägypter hat wohl zuerst unter den Völkern den Adel im Bau der menschlichen Gestalt gefühlt und dem in der Kunstform Ausdruck verliehen[1]. Man spürt an den Werken, daß auch ägyptische Augen schon mit Freude auf dem Gleichgewicht der breiten Schultern in ihrem schönen Gegensatz zu dem aufstrebenden übrigen Körper geruht haben[2]. — Wie stark bei der Entstehung der „ägyptischen" Kunst neue ästhetische Triebe gewirkt haben, wird recht deutlich, wenn man von den fetten vorgeschichtlichen Frauenfiguren mit ihren hängenden Brüsten (Propyl. Bd. 2, 177) zu den schlanken, „an den Umriß eines edlen Gefäßes erinnernden"[b] Frauenbildern des klassischen Ägyptens kommt, wo man durchweg, mit wenigen, meist durch den Zweck nahe gelegten Ausnahmen[c], nur jugendlich feste, wohlgeformte Körper und Brüste sieht (Taf. 11. 14, 2. 45). Zu vergleichen damit ist, wie zart zurückhaltend in der klassischen Kunst der Leib einer schwangeren Königin gezeichnet wird (Ägypten Taf. 15, 1); man muß sich demgegenüber ausmalen, wie solche Gestalt wohl in der Vorzeit aussehen würde. — Wir wollen auch folgendes überlegen: In der langen Reihe ägyptischer Könige kann es unmöglich nur Menschen mit lebenslang musterhaft gesundem Körper gegeben haben; und doch finden wir, außer bei Amenophis dem Vierten, der seinen und seiner Sippe ungesunden Körper mit allen wenig anziehenden Einzelheiten darstellen läßt (Propyl. Bd. 2, 377), bei keinem Könige ein Abweichen von dem Musterkörper, wie man ihn zur Zeit zu haben wünschte. Ein Bild wie die berühmte Elfenbeinfigur des alternden Königs der Frühzeit (Propyl. Bd. 2, 181) wäre in der späteren Zeit außerhalb der Amarnakunst kaum vorstellbar. Da sind die

1 S. 14 u. 2 S. 260 m.

Könige einmal rank und schmal, ein andermal breit und untersetzt, bald straff, bald üppiger, aber immer wohlgestaltet; nur in den Gesichtern findet man Bildniszüge, aber auch diese, bis auf eine Gruppe von Königsbildern des Mittleren Reiches (Propyl. Bd. 2, 281 ff.) und auf Amenophis den Vierten (Propyl. Bd. 2, 346 ff.), meist sehr gemildert. Die Beispiele von naturgetreuen Körpern nichtköniglicher Männer in der Kunst aller Zeiten (Taf. 15, 1) beweisen, daß die verschönende Darstellung der Könige auf dem Willen beruht, sie, die „guten Götter", Söhne und Ebenbilder von Göttern, über das zufällige, mit Mängeln behaftete Menschliche zu erheben. Unter Amenophis dem Vierten galt dieses Streben nicht, und da können wir Bildnisse Amenophis des Dritten im erhabenen Stil seiner eigenen Zeit neben solche halten, die unter dem Sohne gefertigt sind und uns im unerbittlichen Amarnastil zeigen, wie man die menschliche Erscheinung des kränklichen, alternden Vaters in der Erinnerung hatte[a]. — Auch für die Gesichter sehen wir deutlich, wie jede Zeit ihr besonderes und mit Vorliebe gepflegtes Schönheitsbild entwickelt. So sind die Gesichter der Zeit Amenophis des Dritten meist an dem feinen Stupsnäschen und den leicht schwellenden Lippen kenntlich (Propyl. Bd. 2, 336. 368)[1]. Das ist nur äußerlich dasselbe, als wenn die Künstler der Schiefertafeln immer nur ein einziges Gesicht zur Verfügung haben; denn die vom Alten Reiche an, auch die Amenophis des Dritten, schaffen doch auch vortreffliche lebenswahre Bildnisse. Diese zeigen in ihrer Kraft und Menge, daß im ägyptischen Volke eine ursprüngliche Anlage zur Aufnahme und Wiedergabe der persönlichen Züge des Menschen steckte, die bis zum vierten Jahrhundert v. Chr. in den umliegenden Ländern ihresgleichen nicht gefunden, im Babylonisch-Assyrischen fast ganz gefehlt hat. In Ägypten äußert sich die Anlage zum Bildnis besonders früh und vernehmlich im Rundbilde. Das hat gewiß, wie man öfters vermutet hat, seinen Hauptgrund im Totendienste, wo die Statue bestimmt war, die Züge des Verstorbenen für die Seele kenntlich zu erhalten, die den Leib verlassen und wieder aufsuchen konnte. Überhaupt sollte die Grabstatue[2] den Verstorbenen vertreten: sie nahm an seiner Stelle die Speisen, Gebete und anderen Gaben in Empfang (Abb. 201; Taf. 17, 1)[b]. Selbst das ägyptische Wort für „Bildhauer" weist auf den Totendienst. Denn es bedeutet eigentlich „Der am Leben erhält"[c], entspringt also dem Vorstellungskreise jenes in den Gräbern häufigen Wortes vom Sohne, „der den Namen des Vaters (durch Stiftung des Grabes, der Statue, des Grabsteines und des Übrigen) am Leben erhält". Daß die Tempelstatuen, die man sich selbst im Gotteshause aufstellte, einen ähnlichen Sinn hatten, zeigen gelegentlich ihre Aufschriften. So, wenn

1 S. 61 o. 2 Zum Folgenden S. 40.

der Stifter sich glücklich preist, Amun immer zu sehen, „im Schatten seines Gotteshauses sitzend und die morgendlichen Lobgesänge aus dem Munde der Priester hörend", oder wenn jemand sagt, er habe seine Würfelhockerstatue[1] „in den Tempel gestellt, um niemals fern vom Gotte zu sein"[a]. Der Körper vermochte dem Erkennen weniger zu helfen als das Gesicht; daher begnügte man sich bei ihm meist mit den typischen Formen[b]. — Natürlich können wir nur sagen, was vielleicht zur Bildnisgestaltung angeregt hat, aber nicht, warum die Anregung, die ja auch bei anderen Völkern nicht gefehlt hat, bei diesen wirkungslos geblieben, hier aber fruchtbar geworden ist. — Wenn man von den ausgezeichneten Bildnissen der Pyramidenzeit her vor die besten des Mittleren Reiches und etwa der Amarnazeit tritt, so bemerkt man bei diesen ein jenen unbekanntes Eingehen auf das seelische Wesen der Abgebildeten. Aber eins darf man von den Ägyptern nie erwarten: daß sie nämlich bestimmte Gesichtsformen physiognomisch benutzt hätten, um Charaktereigenschaften körperlich unbekannter Personen anzudeuten. Daraus folgt denn auch, daß keine ihrer Göttergestalten in Gesichts- oder Körperzügen das Wesen ausspricht, das sie nach den Mythen hat, etwa wie die Griechen Zeus und Apollon, Athene und Aphrodite unterschieden haben. Die ägyptischen Götter sind, wie die griechischen vor dem fünften Jahrhundert, nur durch äußere Abzeichen geschieden und folgen im übrigen stets dem allgemeinen Schönheitsideal der Zeit oder des Künstlers. — Überhaupt bleibt doch, bei aller Befähigung zum echten Bildnis, die lebhafte Neigung zum idealen bemerkenswert. Zu allen Zeiten finden sich das scharf naturwahre und das ideal-typische nebeneinander, selbst bei derselben Person. Wie früh beim Bilden der Menschengestalt das Streben nach ästhetischer Befriedigung bewußt wird, sehen wir an Zeichnungen der Pyramidenzeit, wo wir aus Hilfslinien und Punkten die für das Ebenmaß des Körpers gültigen Verhältnisse ablesen können (Abb. 260)[2].

Noch etwas recht anderes gehört auch hierher[c]. Jedem, der in Ägypten ausgegraben hat, wird es aufgefallen sein, daß unter den Massen von älteren Fundstücken Schmutzereien fast völlig verschwinden, während sie in der Spätzeit auf Schritt und Tritt vorkommen. Auch die früheren Ägpter haben ihr reichlich Teil an diesen Dingen gehabt, und wir können manchen Blick hinter den Schleier werfen, der über das Gesunde hinausgehende Menschlichkeiten verbirgt. Aber man zerrte sie nicht in der Kunst ans Licht.

Hat man die in dem Aufgezählten sich äußernde Beherrschtheit erfaßt, die auch, gerade weil der Ägypter von Natur eigentlich leicht erregbar ist, in den erhaltenen „Lehren", den Mahnschriften zur Lebens-

1 S. 51 u. 2 S. 326 o.

klugheit[a], den Lesern immer wieder ans Herz gelegt wird, so ist man einer der wichtigsten Seiten ägyptischer Kultur sehr nahe. Man wird dann auch manches andere, sobald es nicht mehr in den Anfängen, sondern in der reifen Kunst auftritt, als selbstverständlich gewordene Mäßigung ansehen dürfen. Ich denke zum Beispiel an das feine Lächeln, das als Ausdruck der Güte um die Lippen ägyptischer Statuen spielt[1], neben das grinsende „Lächeln" anderer Kunstkreise gehalten. Die Beherrschtheit ägyptischen Wesens in ihrer Eigenart innerhalb des großen Bereiches der „vorgriechischen" Kunst hebt sich besonders ab von der genialen, aber oft etwas zügellosen kretisch-mykenischen Art. Diese Kunst hat auf das ägyptische Neue Reich nicht geringen Reiz ausgeübt und es hat manches aus ihr übernommen, aber immer im ägyptischen Sinne umgestaltet und dessen entkleidet, was der Ägypter als formenroh empfinden mußte[b]. Der Sinn ägyptischer Bildner bleibt immer, im Flach- und im Rundbilde, mehr auf den gefestigten tektonischen Aufbau einer Figur gestimmt (auf Statik), als darauf, sie durch eine innere Kraft fortgerissen erscheinen zu lassen (auf Dynamik), worin die Stärke jener Mittelmeerkunst liegt, oder als auf harmonische, organische Entfaltung der Körper, wie sie das Ziel des Griechen ist[c].

Der statische Zug und der Sinn für die geometrischen Grundformen und inneren Verhältnisse, auf die sich die Körper der Außenwelt zurückführen lassen, die Liebe zur fast mathematischen Klarheit und Einfachheit ist erst in der zweiten und dritten Dynastie entscheidend hervorgetreten[2] und erst von da an zur zweiten Natur des Ägypters geworden. Das vor allem ist es, was die „ägyptische" Kunst von der der Vor- und Frühzeit und auch aller Nachbarvölker abhebt. Wohl gibt es in Ägypten Zeiten, wo das geometrische Gepräge gemildert erscheint. Aber mögen auch zum Beispiel in der Zeit Amenophis des Dritten manche Künstler mit der Hingabe eines Schönschreibers in ornamentischer Eigenschönheit der Linie schwelgen (Propyl. Bd. 2, 369)[d], in der Amarnazeit wiederum fast „expressionistisch" alles auf den Ausdruck stellen[e] oder kretisch-mykenischem „Impressionismus" sich zuneigen (Propyl. Bd. 2, 381), endlich zu Zeiten bei der Formung von Lebewesen etwas Gefühl für das Organische ahnen lassen, nie geht doch der geometrische Grundzug ganz verloren. Einige Rundwerke der alten mittelamerikanischen Völker[3] stehen den ägyptischen an geometrischer Schärfe wohl am nächsten. Aber sie sind auch wieder am geeignetsten, die andere Seite der ägyptischen Kunst, die freudige Bejahung des Rechtes der unverzerrten Natur hervortreten zu lassen.

Für das Wesen des Ägypters und seiner Kunst ist endlich recht bezeichnend ihr Verhalten zu den Blumen. Es ist eigentlich auffallend

1 S. 275 m. 2 S. 14 m. 3 S. 28 o.

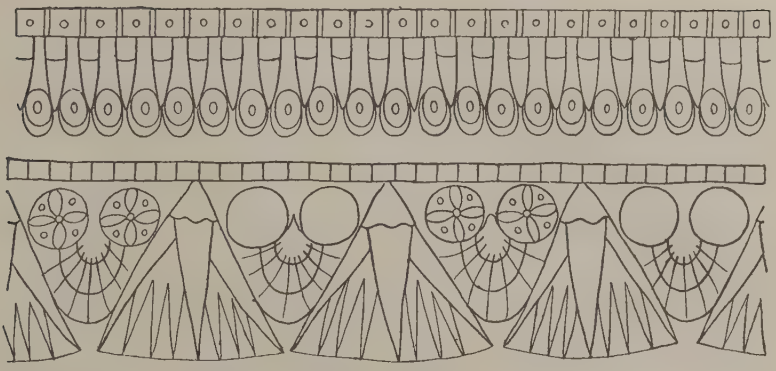


Abb. 5 und 6. Kränze aus Blütenblättern und ganzen Blüten. NR.

Abb. 8. Papyrosstengel, von den beiden Lotosarten umwunden. AR.

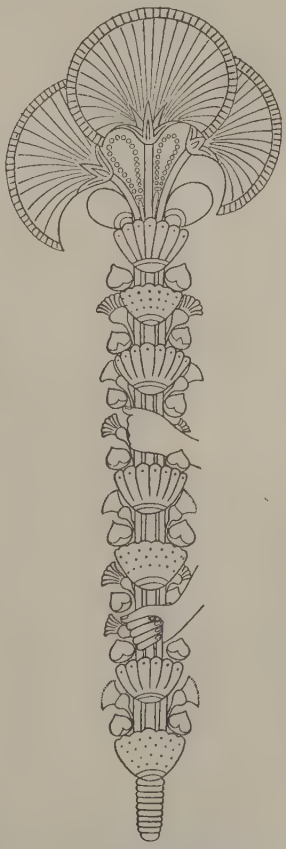


Abb. 7. Stabstrauß. NR.

Abb. 9. Mit Lotosstengel umwundener Krug. NR.

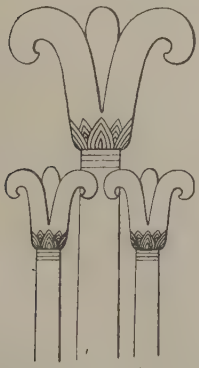


Abb. 10. „Lilie", die Pflanze von Oberägypten. NR.

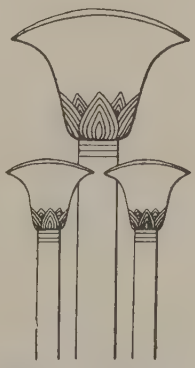


Abb. 11. Papyros, die Pflanze von Unterägypten. NR.

wenig durch religiöse Symbolik bestimmt. Der Papyros (Abb. 7. 8. 11) und eine vorläufig Lilie genannte Pflanze (Abb. 10) haben als „Wappenpflanzen" von Ober- und Unterägypten tieferen Sinn und finden sich in diesem unendlich oft auf den Denkmälern. Der Papyros scheint auch in Bezug zur Göttin Hathor zu stehen[a]. Dagegen kommt dem sonst am häufigsten verwendeten Lotos (Abb. 6. 8. 9) keine ernsthafte religiöse oder symbolische Bedeutung zu. Wir hören zwar, daß der junge Sonnengott wie eine Lotosblume oder auf einer solchen aus dem Urmeere aufgetaucht sei; ein Gott namens Nefertem trägt in seinen Bildern eine Lotosblume auf dem Kopfe und wird selbst „die Lotosblume an der Nase des Sonnengottes" genannt. Aber das ist wenig und steht durchaus nicht im Mittelpunkte der religiösen Vorstellungen. — Blumen als Schmuck des Lebens kommen in den Bildern bis zur fünften Dynastie verhältnismäßig selten vor. Von da ab jedoch findet man kaum einen Tisch oder ein Speisenstilleben (Taf. 46, 2), dem nicht eine Lotosblume beigefügt wäre, oder einen Speisenden, der nicht eine solche zur Nase führte[b]. Wir haben nicht den geringsten Grund, in diesem Gebrauche des Lotos einen tieferen Sinn zu suchen. Im Anfange des Neuen Reiches nimmt mit der allgemeinen Steigerung sinnlich schönen Lebensgenusses auch Blumenschmuck beträchtlich zu. Immer mehr Pflanzen und Blumen aller Art werden rein aus Freude an ihrer Schönheit verwendet, in vielen neuen Formen: Lotosstengel, in eigentümlicher Art um Krüge geschlungen (Abb. 9)[c]; bandförmige Kranzgewinde (Abb. 5. 6), bei denen übrigens die Blätter und Blüten anders als bei uns, nämlich senkrecht zum Kranzgerippe, stehen[d]; Stabsträuße (Abb. 7), das heißt Bündel, die oft Mannshöhe erreichen, mit starken Papyrosstengeln als Rückgrat, und anderes mehr. Die Liebe zu Blumen wird für die Ägypter immer bezeichnender. Schließlich, gegen Ende des Neuen Reiches, gibt es kaum etwas, wobei nicht Blumen und Gewinde in reicher Fülle verwendet oder als Zier angebracht würden[e]. Seit der Amarnazeit sieht man in der Art, wie Büsche, Blatt- und Rankenwerk dargestellt werden (Propyl. Bd. 2, 381), deutlich, wie ältere ägyptische Ansätze durch den Anblick kretisch-mykenischer Werke mit ihrem Erfassen der Augenblicksbewegung gefördert sind. — Blumen als bloßes Ornament sind bis ins Mittlere Reich noch recht selten; man findet sie fast nur an den Stirnbändern der Frauen, und zwar vielfach als Rosetten dargestellt, die dann auch in die Flächenverzierung übergehen. Im Neuen Reiche ist das Pflanzenornament verbreitet und vielgestaltig.

Das Bewußtsein von der inneren Einheit in den Äußerungen des Seelenlebens[1] lockt zu dem Versuche, sich dem Wesen der bildenden Kunst

1 S. 1.

eines Volkes auch dadurch zu nähern, daß man andere verwandte Gebiete heranzieht. Es wäre wohl in der Tat das Endziel erreicht, wenn wir aus bildender Kunst, Baukunst, Dichtkunst, der Musik und dem Tanz und, das umfassende Höchste zuletzt, der Religion, ein Gesamtbild ägyptischen Kunstlebens erstehen lassen könnten, in dem ein Teil den andern stützt durch Herausstellen des Ähnlichen im Wesen der Anlageform und zum Teil auch im Ablauf der Erscheinungsformen. Doch sind wir von solchem Ziele noch weit entfernt, das ja auch bei vielen anderen, uns weit bekannteren und vertrauteren Völkern noch unerreicht ist. Zudem kann ich aus dem vielleicht schon Greifbaren hier nur das Wichtigste herausheben.

Mit der bildenden Kunst hängt die ägyptische **Baukunst** schon durch enge körperliche Verbundenheit zusammen.

Man[a] hat als für die Weltgeschichte der Baukunst unermeßlich bedeutend hervorgehoben, daß die steineren Tempelanlagen der Pyramidenzeit zum ersten Male in der Geschichte weit ausgreifende architektonische Ideen in klar durchdachte Grundriß- und Aufbauform gebracht und größere Folgen von Räumen gestaltet haben, die nicht mehr der Not oder einem unmittelbaren Bedürfnis, sondern einer künstlerischen Absicht dienten. Daß die Ägypter[b] die Lehrmeister der Mittelmeerwelt im Bauen aus sorgfältig rechtwinklig behauenen Blöcken gewesen sind, hat man längst geahnt. Die letzten Jahrzehnte aber haben die überraschende Erkenntnis beschert, daß dieses Volk selbst erst in der Helle der Geschichte sich den Quaderbau geschaffen hat. Wegbereiter war der noch tief in der vorgeschichtlichen Zeit getane bedeutsame Schritt, Lehm zu rechtwinkliger Ziegelform zu schneiden[c], eine jener Erfindungen, bei denen Technisches und Ästhetisches nicht zu trennen ist. Aus der zweiten Dynastie ist zum ersten Male in Ägypten eine ganz aus ungefähr rechtwinklig behauenen Steinblöcken errichtete Kammer erhalten (Propyl. Bd. 2, 205, 3), und der Reichsannalist hat für ein Jahr jener Zeit anzumerken für wert gehalten: „Aus Stein erbaut wird das Gebäude namens: Es bleibt die Göttin." Sehr bald darauf erstand schon die Stufenpyramide von Sakkara, das gewaltige Grabdenkmal des Königs Djoser, mit seiner Umgebung in voll durchgebildeten Bauformen, das erste erhaltene Gebäude ganz aus Stein. Von da ab ist dann die Kunst des Bauens die Leidenschaft der ägyptischen Könige, ja des ägyptischen Volkes, geworden. Wohl ist das Heer der Statuen, Flachbilder und anderen Schöpfungen zahlreich und eindruckvoll, aber es wird weit überragt von den Werken der Baukunst, die denn auch unter dem Bilde der Pyramide mit Recht zuerst vor unserem Geiste ersteht, wenn wir von ägyptischer Kunst und ägyptischem Stil hören. An den Pyramiden haftet das arabische Wort „Alles fürchtet sich vor der Zeit, die Zeit aber vor den Pyramiden". Das brauchen wir nicht als ein bloßes Glitzerwort zu nehmen, sondern es trifft wirklich tief

und spricht einen Wunsch der gesamten altägyptischen hohen Kunst aus. Es wird ja kaum ein Volk geben, in dessen Denkmälerinschriften so oft von Millionen von Jahren, von unendlicher Dauer die Rede ist. Und dieser Kampf gegen die Vergänglichkeit hat in Ägypten doch erst mit dem Quaderbau angemessenen Ausdruck gefunden. Nur leise neben dem gewaltigen Tone der Königsdenkmäler hören wir in der Literatur die Frage summen, ob denn all diese Mühen der Großen nicht doch vergeblich seien, ein Unterton, der seit dem fürchterlichen Ende der Pyramidenzeit nie ganz verstummen will.

Wir dürfen unmöglich daran vorbeigehen, daß der Quaderbau, wie wir jetzt wissen, gerade zur selben Zeit aufkommt, wo in der übrigen bildenden Kunst das Neue, das ihr den eigenen Zug gegeben hat, zur Gewißheit und Bewußtheit wird.

Die Rundbildnerei hat sich, sobald aus anfangs nur kleinen Figuren eine große Statuenkunst erwuchs, eng mit der Baukunst verbunden. Während die Griechen im allgemeinen die Aufstellung im Freien bevorzugten[a], widerstrebte es ersichtlich ägyptischem Empfinden, große Rundbilder gegen die freie Luft sich abheben zu sehen. Man gab ihnen fast immer einen Gebäudeteil als Hintergrund, außer wo sie, in Reihen stehend, selbst eine Art Schranke bildeten, wie die Teile einer aus Widdern (Propyl. Bd. 2, 318), Sphinxen oder Menschenfiguren bestehenden Wegeinfassung für den dazwischen Wandelnden. So wie das Rundbild danach strebte, sich an Gebäude zu lehnen, hat auch umgekehrt die ägyptische Architektur selbst nach Rundbildern verlangt. Die freie Statue wurde zu einem erwünschten und viel gebrauchten baulichen Wirkmittel. Daß das Rundbild dann mit einer Wand oder einem Pfeiler völlig verwächst (Taf. 16, 2; Propyl. Bd. 2, 324) finden wir schon seit der Pyramidenzeit; es bleibt jedoch dem Sinn und der Form nach ein so gut wie unabhängiges Gebilde, auch als halbes Rundwerk[1]. Selbst in den seltenen Fällen, wo Figuren ein Gebälk tragen, wird die Formdurchbildung nicht durch den Gedanken des Tragens gelenkt; die Federkrone des Gottes Bes [b] wird der Aufgabe also ebensowenig angepaßt, wie die Blüten und Dolden der Pflanzensäulen.

Den Rundbildern dasselbe zu leisten, wie die Anlehnung an Bauwerke, ist Der Teil ägyptischer Statuen bestimmt, den wir Rückenplatte (Propyl. Bd. 2, 235) nennen. Dagegen wird der sogenannte Rückenpfeiler (Taf. 48) anders zu erklären sein. Er ist wohl entstanden aus einem wirklichen oder eingebildeten technischen Bedürfnisse. Wir werden eine Erkenntnis aus den Hallen um Djosers Pyramide heranziehen dürfen: Da schwebt die Idee der Steinsäule schon vor, aber man traut dem Werkstoffe noch nicht genug, um sie frei hinzustellen[c]; sie wird daher

1 S. 76 m.

stets Teil einer Wand, in deren Breite sie liegt (Propyl. Bd. 2, 209, 2), oder deren Dicke sie abschließt (Propyl. Bd. 2, 210, 1). Beim Rückenpfeiler der Statuen ist jedoch zu beachten, daß er erst eingeführt worden ist, als die ägyptische Kunst schon ihrer selbst sicher war, in der Pyramidenzeit[a]. Aus dem handwerklichen Mittel ist da sofort ein treffliches künstlerisches geworden, um den auch in der eigentlichen Figur liegenden tektonischen Ausdruck zu stärken[b]. Mesopotamien kennt weder Platte noch Pfeiler.

Das Flachbild hat seinen Ausgang genommen von Felsblockflächen, Töpfen, Geräten und dergleichen. Sobald aber die Baukunst geeignete Flächen bot, hat sich die Flachbildnerei auch dieser bemächtigt. Während die Wände anfangs nur zurückhaltend und an bestimmten Stellen mit Bildern bedeckt wurden, gab es später kaum eine Fläche, die nicht mit Reliefs und Malereien überzogen wurde.

Je strenger dabei die einzelnen Wandflächen in rechteckige Streifen und Felder[1] geteilt werden, um so weniger sträubt sich unser Gefühl gegen ein solches Überspinnen der Wände. In dieser Hinsicht scheinen uns die Künstler der Spätzeit, ja noch der griechisch-römischen, ein feineres Gefühl zu zeigen als die Ramses des Zweiten, die die mächtigen Stirnflächen der Tortürme wie Zeichenbretter behandeln für ihre freien, nicht geometrisch geteilten gewaltigen Schlachtenbilder[c]. So vortrefflich diese an sich auch sein mögen[2], so sind sie als Gebäudeschmuck doch unzweifelhaft nicht nur jenen anderen unterlegen, sondern man würde ihnen auch eine dritte Art Reliefs vorziehen, die man etwa am Tempel von Angkor-Wat in Hinterindien findet[3]. Inhaltlich sind diese den Ramsesreliefs nicht unähnlich, aber sie füllen die zur Verfügung stehenden Gebäudeflächen lückenlos mit dicht gedrängten flachen Figuren bis in den letzten Winkel und ergeben so wirklich einen teppichähnlichen Wandüberzug.

Das ägyptische Relief ist durch seine Flachheit geeignet, sich an Architektur anzuschmiegen, ohne sie körperlich aufzulockern. Diese Flachheit ist jedoch nicht aus der Verbindung mit der Architektur entstanden, sondern folgt aus dem Wesen der „vorgriechischen" Naturwiedergabe[4]. Wohl aber mag sie erhalten und weitergetrieben worden sein dadurch, daß das Relief immer enger mit Gebäudeflächen verbunden wurde.

Da der neue geometrische Formgeist im Rund- und Flachbilde seine erste deutliche Ausprägung gleichzeitig mit der Erfindung des Quaderbaues erhält, so liegt der Gedanke an einen inneren Zusammenhang nahe. Aber man darf nicht meinen, die neue Bildkunst verdanke ihr Gepräge unmittelbar der neuen Baukunst. Man braucht sich nur darauf zu besinnen, daß ja schon viele Jahrhunderte vorher rechteckig geschnittene Ziegel

---

1 S. 168 m. 2 S. 201 u. 3 S. 297 u. 4 S. 76/77. 100/101. 107 m.

gebraucht wurden[1], und daß in der Tat im Flachbilde ein Hauch vom neuen Geiste der bildenden Kunst schon gleich nach dem Beginn der ersten Dynastie sich aufmacht, also bevor der Quaderbau aufkommt. Es ist nicht eins vom andern abhängig, sondern es sind alles nur Arme derselben Quelle, die sich in der zweiten und dritten Dynastie wieder vereinigen. Eben diese Vereinigung und der enge räumliche Verband der Rund- und Flachbilder mit der Architektur hat dann im Wechsel die Kraft des Sinnes für das rechtwinklige Durcharbeiten der Formen allseitig gefördert, wobei es natürlich ist, daß die an die Architektur gelehnten großen Bildwerke auch in sich strenger gebaut werden als die Kleinkunst, in der sich öfter Lockerungen finden[2]. Wieder dürfen wir an Altamerika[3] erinnern. Daß bei den Bildern von Menschen und Tieren unter der Oberfläche der scharfen ägyptischen Formprägung, wie in jeder „vorgriechischen" Kunst, noch eine ganz andere Kraft wirkt, die die Statuen in ungefähr rechtwinklig zu einander stehende Ebenen zwingt und in den Flachbildern die Wiedergabe von Verkürzungen nicht aufkommen läßt, werden wir im vierten und sechsten Kapitel sehen.

Die ägyptische Baukunst hat mindestens seit dem Beginne der Pyramidenzeit in den Werken, die Höherem dienen, ihren Sinn für das Erhabene in Gebilden betätigt, die das gewöhnliche räumliche Maß oft gewaltig übersteigen. Auch in die bildende Kunst ist dadurch die Riesengröße eingezogen und hat seit der Schaffung der großen Sphinx von Gise besonders das Neue Reich immer wieder gereizt. Man darf aber behaupten, daß auch die Ausdruckskraft der Bildkunst für innere Würde und Größe durch die Verbindung von Rundbild und Bauwerk gesteigert worden ist.

Es ist recht gefährlich, heute schon zu tief, über das Angedeutete hinaus, sich in die inneren Beziehungen der Rund- und Flachbildnerei zur Baukunst einzulassen. Denn die ägyptische Baukunst selbst ist bisher noch kaum über das Technische und Äußerliche hinaus erforscht, und vorläufig ist das auch wohl gut. Die Fachleute wissen, wieviel selbst da noch zu tun ist, ehe man weiter zum Erfassen des Geistes schreiten kann, was aber doch einmal geschehen muß.

Von **Musik und Tanz**[a] wissen wir beinahe nichts, so viele Musikwerkzeuge und Aufführungsbilder uns auch überkommen sind. Wir müssen dankbar sein, wenn ein Kenner der Musikgeschichte aus ihnen hat entnehmen können, daß sich für die alte Zeit eine überwiegend ruhige Musik ergibt. Auch die Tänze, mit denen die Musik verbunden ist, sind offenbar noch still und gemessen (Abb. 129). Nirgends verraten Tänzer, Sänger und Spieler jene Anspannung, die sich bei schwungvoller und aufregender Musik den Ausführenden aufprägt. Zu bemerken ist aber,

1 S. 25 m. 2 S. 311 o. 3 S. 22.

daß schon am Ende des Alten Reiches die alten, sehr gemessenen Bewegungen der geschlossenen Tänzerreihen zu solchen mit gewaltigem Beinwerfen gesteigert werden (Propyl. Bd. 2, 264, 2). Doch liegt auch darin noch immer eine jugendlichere Art der Erregtheit und des Reizes als in den schwüleren Tanzformen der späteren Zeit (Propyl. Bd. 2, 397, 2). Denn wo zu Anfang des Neuen Reiches nach der Hykfoslücke die Denkmäler wieder sprechen, hat sich das Bild geändert: Ruhe, Milde und Einfachheit der alten Tonkunst sind dahin; neue Instrumente sind eingezogen; voll, schrill und lärmend rauscht die neue Musik; das Zeitmaß ist gesteigert; Spieler und Tänzer bewegen sich leidenschaftlicher und sinnlicher in freien Gruppen. Von der Seele des Ägypters hat die aufreizende Tonkunst des Asiaten Besitz ergriffen. Selbstverständlich kann ein Volk von der künstlerischen Höhe des ägyptischen nicht viele Jahrhunderte hindurch eine fremde Musik im Lande gehabt haben, ohne sie den eigenen Bedürfnissen, dem eigenen Wesen anzupassen. Es darf deshalb nicht angenommen werden, daß die „moderne" Tonkunst seit dem Neuen Reiche rein asiatisch geworden sei. In der altertümelnden Spätzeit ersieht man aus den Quellen auch für Musik und Tanz einen Kampf zwischen den Kreisen, die sich zu Hütern des Ägyptertums berufen fühlten und denen, die sich allem Neuen hingaben. Enthalten die geschilderten Züge die Hauptlinie der Entwicklung in der Musik, so lassen sie sich mit dem aus der bildenden Kunst Abzulesenden wohl vereinigen. Besonders ist das Steigern des Gefühlsausdruckes im Neuen Reiche beiden eigen.

Die ägyptische **Dichtkunst** ist noch fast gar nicht untersucht[a]. Ihr Wesen wird ohne ein durchdringendes Erfassen der äußeren und inneren Form der Sprache des Volkes nicht in tiefster Tiefe gedeutet werden können. Solchem Erfassen sind wir aber aus begreiflichen Gründen vorläufig noch ferner als bei den meisten anderen Kulturvölkern. Nicht mehr als das Allergröbste an den ägyptischen Dichtformen ist beobachtet; und ob wir jemals in deren letzte Feinheiten eindringen werden, ist sehr fraglich, da uns bei der Natur der ägyptischen Schrift, die ja keine Vokale schreibt, so wichtige Dinge wie Klang und Tonschritt immer verschlossen bleiben werden. Wie beim Vergleich mit Musik und Tanz, können wir auch bei der Dichtkunst vorläufig nur einige wenige Teile des Wesens und der Entwicklung überschauen. Hier aber darf man erwarten, daß spätere Arbeit auf Grund des reich vorhandenen Stoffes einst zu einem doch einigermaßen befriedigenden Ende führt. Von der Dichtung der Pyramidenzeit ist uns in den religiösen Texten, die die Wände der Kammern und Gänge der Königsgräber bedecken, manch Gedicht von hehrer Schönheit erhalten; doch geht sehr vieles von dieser Literatur auf die Früh-, ja die Vorzeit zurück. Die schlichten biographischen Inschriften und einige Anweisungen zur Lebensklugheit ließen sich wohl vereinigen mit dem

sachlichen, unzerrissenen Sinn, den wir in der bildenden Kunst der Zeit empfinden. Der ungeheure Zusammenbruch, in dem das Alte Reich untergegangen ist, und der Aufbau unter den großen Herrschern des Mittleren Reiches haben die ägyptische Literatur um eine Reihe von Werken bereichert, die tief greifen in der Erfassung der Widerstreite im Menschenleben und die als Muster der Sprach- und Darstellkunst lange in Ansehen gestanden haben. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß eine Gruppe von Königsköpfen, mit ernstem, ja schwermütigem Ausdruck und doch auch voll angespannter Tatkraft, Antlitze „so voll Stolz und Gram, voll Schmerz und Kraft zugleich“[1] (Propyl. Bd. 2, 280 ff.), aus demselben Erleben heraus gestaltet ist. Auch sie haben durch die Jahrhunderte hindurch immer wieder nachgewirkt. Die Dichtungen des zur Weltmacht gewordenen Neuen Reiches mit ihrer großstädtischen, rauschähnlichen Freude an der Fülle des Geschehens und der Schönheit in der großen Welt, mit Bildern und Vergleichen voll feiner, oft empfindsamer[2] Einzelzüge der Naturbeobachtung, spiegeln sich in den Werken der bildenden Kunst, und wer die Königstexte der Ramseszeit liest, etwa das Gedicht auf Ramses des Zweiten durch eigene Tapferkeit errungenen Sieg über die Hethiter bei Kadesch, spürt denselben Geist der großen Gebärde, der aus den Schlachtenbildern spricht (Taf. 26 bis 28)[3].

Wenn man Äußerungen über den Zusammenhang der Kunst mit der **Religion**[4] liest, hört man etwa[a] zuerst eine Reihe von Stellen, die zeigen, daß die ägyptische Religion dichterische Bilder von großer Kraft geschaffen hat; über die Religion selbst liest man nur allgemeine Sätze, denen sehr schwer auf den Grund zu gehen ist. Das ist für den Kenner gut verständlich: Vorläufig weiß ich noch niemand, der den Geist der ägyptischen Religion so gefaßt zu haben sich vermessen dürfte, daß er sagen könnte, er fände gerade ihn, in seiner Besonderheit genommen, nicht etwa religiösen Geist überhaupt, auch in den Ausdruckformen der ägyptischen Kunst wieder. Trotz der großen Menge von Arbeiten steht die Erforschung der ägyptischen Religion, in ihren Höhen und ihren Niederungen, erst noch in den Anfängen[b]. Man muß den Nichtfachmann, der die vielen Fallgruben und Schlingen nicht kennt, nur dringend davor warnen, dieses Feld zu betreten. An einigen Stellen können wir jetzt schon tiefer sehen, so vor allem bei der Reformation Amenophis des Vierten[c]: Wir beobachten, wie das Neue, in sanften Wellen schon einige Zeit vorher angekündigt, in Sturm und Drang sich durchzusetzen sucht. Da ist es denn offenbar, und für das Verständnis beider Gebiete wichtig, zu verfolgen, wie eine gleichgestimmte Bewegung der Kunst die der Religion in gleichem Schritt begleitet, von

1 F. Wolters, Der Wanderer. 2 Man denke an Amarna. 3 S. 18 o. 4 S. 46 o; Priesterschaft siehe S. 58.

grundstürzendem Aufbäumen bis zum Unterliegen unter das Alte. Kaum jemals wieder in der gesamten Kunstgeschichte sehen wir die Schicksale von Religion und Kunst so aufs Jahr gleich laufen. Nehmen wir dann noch die andere Tatsache, daß seit der einundzwanzigsten Dynastie zugleich mit einem Erstarren der Religion auch ein offenbares Ermatten im künstlerischen Schaffen einsetzt[1], das sich schließlich immer mehr auf durchtüftelte Handwerkshilfen verläßt, so dürfte das zur Zeit wohl alles sein, was vom Gleichlauf zwischen Religion und Kunst in Ägypten sich fassen läßt. Im ganzen bleibt das Reden über den inneren Zusammenhang heute noch ein Sich-im-Kreise-Drehen, indem man aus der Religion zu holen glaubt, was man zumeist doch erst aus der Kunst, wie man sie auffaßt, hineingetragen hat.

Im Leben der Naturvölker ist selbst alltägliches Tun an feste, in magisch-religiöser Bettung ruhende Formen gebunden und zu einem Bande verwebt, das die zukünftigen Geschlechter über das gerade lebende hinweg an die vergangenen knüpft. Im Verlaufe der Zivilisation zieht sich diese Bindung mit ihrer großen stilbildenden Kraft immer mehr auf das Gebiet der Religion im engeren Sinne zurück, auf den Verkehr mit Göttern und Toten, in Ägypten auch auf das Königtum. Darum pflegt, was ausdrücklich in deren Dienste steht, Zeichen hohen Alters zu tragen. So halten Kapellen Erinnerungen an die Rohrhüttenform des ältesten Hauses fest, so bewahren Kultus und Zeremonien, Rede und Bildwerk in diesem Bereiche altertümlichere Formen als im weltlichen. Die Reformation von Amarna geht auch darin vielfach eigene Wege. Wie sehr aber sonst in dieser Beziehung die ägyptische Form vom Inhalt abhängt, dafür haben wir ein vorzügliches Beispiel aus einem Sonnenheiligtum der fünften Dynastie. Die seiner Reliefs, welche Festfeiern und Gottesdienst zeigen (Taf. 18, 1; Propyl. Bd. 2, 255), scheinen in ihrer Strenge durch Jahrhunderte getrennt zu sein von denen in einer kleinen Kammer, die man Weltkammer genannt hat (Taf. 17, 2; 18, 2; Propyl. Bd. 2, 256. 257). Da führen die Götter der drei ägyptischen Jahreszeiten dem Sonnengott all das von ihm erzeugte, in ihren Monaten sich auf Erden regende Leben vor, in blühenden Formen, die zur Zeit der fünften Dynastie durchaus dem neusten Geschmack entsprachen. Und doch entstammen beide Reliefgruppen demselben Tempel und vielleicht sogar denselben Händen. Nur schafft man für den weltlichen Inhalt der einen frei aus der Zeit heraus, während man sich für den feierlichen der andern streng an uralte Muster hält, ohne zu wagen, ihn in moderne Formen umzugießen; etwa neu Erfundenes muß sich den alten Formen anpassen. Auch innerhalb der Bilder, die in den Gräbern

1 S. 63 u. 65 m.

die Wände bedecken, sehen wir den gleichen Unterschied zwischen den rein religiösen und denen weltlichen Inhalts. In den genannten Fällen kann man in dem Nebeneinander beider Gruppen den bindenden Einfluß der religiösen Überlieferung mit Händen greifen. Er wird natürlich um so sichbarer, je mehr die Kunst sich in der Wiedergabe weltlicher Dinge dem Sinneseindruck anpaßt, ein Entwicklungsgang, den ich im vierten Kapitel im einzelnen verfolge. Gerade da, wo dieser Weg seine Höhe erreicht hat, gegen das Ende der achtzehnten Dynastie, wird von Amenophis dem Vierten durch Übernahme jener Anpassungen in die religiöse Kunst die Kluft für etwa zwei Jahrzehnte geschlossen. Nach dem Sturze seines Unternehmens öffnet sie sich wieder, wenn auch zunächst nicht ganz so weit wie vorher[a]. So groß übrigens die formbewahrende Kraft der Religion in Ägypten war, so darf man doch ein Gebiet nicht übersehen, auf dem die Fessel auffallend schwach gewesen ist, das ist der Tempelbau. Ob wir die Totentempel der Könige nehmen oder die Göttertempel, überall haben, bei aller selbstverständlichen Festigkeit gewisser Grundzüge, die Baukünstler in deren Ausgestaltung bis gegen das Ende des Neuen Reiches große Freiheit gehabt. Erst später werden die Grundrisse starrer[b].

Da so gut wie alles, was uns aus dem ägyptischen Altertum erhalten ist, aus Gräbern und Tempeln stammt, die Wohnstätten der Lebenden samt ihrem Inhalt dagegen mit wenigen Ausnahmen fast hoffnungslos zerstört sind, haben wir kein sicheres Urteil darüber, in welchem Umfange es eine Kunst gegeben hat, die nicht nur im Inhalt, sondern auch im Zweck weltlich war, die also aus eigenem Rechte lebte und nicht, wie die weltlichen Bilder der Gräber und Tempel, „unter dem Mantel der Religion eingeschwärzt"[1] wurde. Das in die Gräber Gestellte gibt ja in vielen Fällen die Formen des im Leben Benutzten wieder, wenn es nicht gar früher benutzt war; aber mit Gewißheit können wir doch nur Die Stücke ins Leben übertragen, die wir kunstgewerblich nennen, nicht die anderen Kunstwerke. Vor allem wird man sich Häuser und Paläste nicht mit Statuen ausgeschmückt denken, soweit diese nicht auch hier wieder unweltlichen Zwecken dienten. Daß man Statuen aus bloßer Freude am Kunstwerk aufstellte, dürfte in Ägypten nicht vorgekommen sein, kleinere Figuren halb spielerischer Art ausgenommen. Reste von Zimmermalereien sind uns erhalten aus Häusern des Mittleren Reiches bei Illahun, aus solchen des Neuen Reiches in Theben und Amarna[c].

Wie unvorsichtig man über den Zusammenhang von Religion und Kunst spricht, läßt sich an einem Punkte besonders deutlich zeigen. Es ist bekannt, daß die Statuen der Grabinhaber und die aus Tempeln stammenden nur wenige und einfache Haltungen aufweisen. Man glaubt nun[d],

1 G. Dehio, Gesch. d. deutsch. Kunst. Bd. 3 S. 7 unten.

diese ruhigen Stellungen seien von der religiösen Aufgabe eingegeben, die angeblich den Menschen beziehungslos, der Außenwelt entfremdet, sehen wollte. Doch braucht man, um den Irrtum zu erkennen, nur einen Blick auf die zahlreich erhaltenen Gruppen zu werfen, wo dieselben Menschen als Lebende in engsten Bezug zu ihren Dienern gesetzt sind und sich doch genau so halten wie die angeblich beziehungslosen Einzelstatuen. Da ist ganz klar, daß aus dem Gegensatze zwischen der ruhigen Haltung des Herrn und der bewegteren der Beamten und Diener nichts weiter spricht als die Gemessenheit des vornehmen Mannes und die Geschäftigkeit seiner Untergebenen. Daß die Statuen der Grabinhaber beziehungslos zur Außenwelt zu denken seien, wird übrigens niemand glauben, dem einmal klar geworden ist, wie die Ägypter von der Pyramidenzeit bis zum Jahre 1000 v. Chr., wo die Bilder des weltlichen Lebens aus den Gräbern schwinden, alles taten, um die Verbindung des Toten mit dem Leben zu erhalten und die Sperren, die man zum Schutze für ihn, ursprünglich vielleicht auch gegen ihn, errichtete, geistig zu überwinden. Da steht etwa die Statue in einer offenen Nische (Plast. 13) oder sitzt im Hintergrunde der Opferkammer des Grabes (Plast. 2), damit der Dargestellte nur ja dauernd mit der Welt verbunden bleibe, deren Treiben noch dazu auf den Wänden dargestellt und ihm so stets gegenwärtig gehalten wird. Die Religion hat also die einfachen Grundhaltungen der Statuen nicht angeregt, sondern aus dem Leben übernommen[a]. Doch hat natürlich, darin liegt der Wahrheitsgehalt dessen, wogegen wir uns wandten, das Hineinziehen in die geweihten Stätten des Grabes und des Tempels dazu beigetragen, den Ausdruck dieser ruhigen Haltungsformen des würdigen Menschen zu weltüberlegener, aller Spannungen enthobener Hoheit und Feierlichkeit zu steigern. Die Dinge liegen hier also ähnlich wie zwischen Baukunst und bildender Kunst. Natürlich gibt es aber auch Statuenhaltungen, die von Grund auf von der Religion eingegeben sind. Ich erinnere als Beispiel an die schöne Berliner Statue Amenemmes des Dritten (Plast. 52. 53), wohl eins der herrlichsten Bilder eines königlichen Gebets, voll Demut und Stolz[1]; ferner an die zahlreichen anderen Figuren, wo jemand in einer gottesdienstlichen Tätigkeit dargestellt ist. Ich möchte da von Zweckformen sprechen. Sie sind unmittelbar durch die Art der religiösen Handlung bestimmt.

Überall, wo noch nicht die „Aufklärung", das ist die Verselbständigung und Eigengesetzlichkeit der Kulturwertgebiete, eingegriffen hat — auch dies im Guten wie im Bösen ein Erbe der Griechen — überall da ist Religion der einheitliche Grund, der geheime schöpferische Kraftborn aller Kultur. So ist in Ägypten die Religion die größte Anregerin und Pflegerin auch der

1 Vgl. die Weihformel S. 38 o.

bildenden Kunst, ihres wichtigsten Verkündigungsmittels, gewesen. Darüber gibt es keinen Zweifel, zumal ja Herodots Wort von den „über die Maßen, mehr als andere Völker, gottesfürchtigen" Ägyptern seiner Zeit auch für die älteren viel Berechtigung hat. Will man jedoch verständlich machen, warum die Gestalt der Kunst bei den einzelnen Völkern so verschieden ist, so gewinnt man nichts, wenn man die Religion für das Urbestimmende erklärt. Denn sie selbst nimmt ja, wo sie als abgrenzbares Gebiet faßbar hervortritt, in Mythos, Kultus und Theologie, bei jedem Volke verschiedene Gestalt an, ist also in der Art ihrer Ausdruckformen selbst wieder durch etwas anderes bestimmt. Nach diesem müßte suchen, wer die Ursache für die verschiedene Wegrichtung der Völker finden wollte. Doch wird er bei solchem Forschen, glaube ich, sehr bald an die Grenze des Wissensmöglichen kommen, wo man sich damit bescheiden muß, die Unterschiede im Geblüt der Völker festzustellen, ohne sie erklären zu wollen. Verstandesmäßig unter Begriffe zu bringen sind sie nicht, aber anschauen, wahrnehmen kann man sie; ein Mitgefühl ihres Daseins kann man sich erzeugen[1].

Wie die schlichten, klaren und großen **Formen der Landschaft**[2] mit denen der altägyptischen Kunst rein zusammenklingen, ist vielen Besuchern des Niltales aufgefallen. Ob man beides aber, wie man meistens tut, unmittelbar zu verknüpfen hat, möchte ich dahingestellt sein lassen. Es muß doch stutzig machen, wenn in Ägypten später die ganz anders geartete koptische und islamische Kunst Fuß fassen, ohne daß wir darin geradezu einen Widerspruch zu den Landschaftformen spürten, wenn wir nichts von den geschichtlichen Verhältnissen wüßten. Die Frage, die sehr verschlungen ist mit der nach dem Einfluß der Rasse auf die Kunst und weiter der natürlichen Umgebung auf Volk und Rasse, müßte erst an vielen Ländern und Völkern ernsthaft untersucht werden, ehe man ein Urteil wagen könnte. In Ägypten selbst ist zum Beispiel die Sonderung der Rassenbestandteile des Volkes im Altertum, so günstig die Verhältnisse dafür liegen, noch kaum angegriffen. Die wichtigste Aufgabe dürfte wohl sein, festzustellen, ob etwa der merkliche Kulturaufschwung gegen das Ende der Vorgeschichte dem Eindringen einer willenskräftigeren Herrenrasse zu danken ist, wie manche Forscher annehmen.

Beachtenswert bleibt Herodots Bemerkung (Buch 2, 109), daß die alljährlichen Verluste an Acker durch den Fluß (Herodot spricht vom Abbröckeln von Land, nicht, wie die Späteren, von der Verwischung der Flurgrenzen durch die Überschwemmung) in dem dicht bevölkerten Lande die Geometrie („Landmessung") angeregt hätten. Daß, abgesehen davon, auch die Wasserwirtschaft an sich das freiwillige oder erzwungene

1 Nach L. v. Rankes „Die großen Mächte". 2 Anm. 43b.

Hand-in-Hand-Arbeiten und planvolle Verteilen der Kräfte gefördert hat, liegt im Wesen aller Kanal- und Deicharbeit.

Natürlich hat auch die Lage des ägyptischen Landes, als schmalen, in der Mitte vom Flusse durchzogenen, rechts und links durch Wüsten abgeschlossenen Streifens, auf gewisse Züge, weniger in der Art der Kunst als in ihrer Geschichte, Einfluß üben müssen, indem der Fluß jeden Teil mit jedem andern verband, und doch jeder Gau nur an zwei Stellen unmittelbare Berührung mit andern hatte. Auch das Land als Ganzes ist ja nur nach Norden und Süden geöffnet. Durch diese Öffnungen hat aber reger Aus- und Einlauf nach Norden, Vorderasien, auch Libyen und Kreta, und nach Süden, in den Sudan, immer bestanden. Das Hinein- und Hinausfließen an diesen Stellen geht durch die ganze ägyptische Geschichte, von der Urzeit bis in die neueste Zeit. Darum sollte man mit der Bezeichnung Ägyptens als „Oase" vorsichtig sein[a].

Man sieht, es ist nicht allzuviel Sicheres, was man aus diesen Vergleichen der bildenden Kunst mit anderen Gebieten gewinnen kann. Wir dürfen aber doch hoffen, daß der Gewinn sich mehren wird, je tiefer die Forschung alles Ägyptische durchdringt. Dabei soll man nicht erwarten[1], auch immer auf einen zeitlichen Gleichlauf der Entwicklungsabschnitte zu stoßen und soll ihn nicht herauszupressen suchen. Wer würde ohne Beweise annehmen, daß in Griechenland die homerischen Gedichte gerade zur Zeit des geometrischen Stiles ihre bleibende, lebensvolle Form erhalten haben? Oder daß in Ägypten die Zeit des jämmerlichsten Verfalles der bildenden Kunst zwischen dem Alten und dem Mittleren Reiche eine erstaunlich reiche und hochstehende Literatur hervorgebracht hat?

Die ägyptische Kunst im ganzen genommen hat bei der Neuschöpfung in der zweiten und dritten Dynastie gewonnen und verloren.

Verloren hat sie offenbar an der auch vorher schon nicht allzugroßen Neigung und Fähigkeit zum Ausdruck tierischer Kraft, der uns an den Menschen und Tieren der Denkmäler aus den Zweistromreichen so oft packt, aber auch abstößt, wenn es sich nicht um Werke allerersten Ranges, wie etwa Naramsins Denkstein und einzelne Rollsiegel, handelt oder um die assyrischen Jagd- und Kampfreliefs, deren Aufgabe es ja ist, körperliche Kraft zu zeigen.

Gewonnen aber hat die ägyptische Kunst ebenso sicher an Ebenmaß, feiner Menschlichkeit, schlichter Ausdruckfähigkeit für Größe und an einer oft über die geometrisch klaren Formen ausgegossenen Anmut. Da diese Züge den besseren ägyptischen Kunstwerken im Wandel aller Zeiten getreu geblieben sind, so sehen wir, daß damals, um die Wende

1 S. 1.

von der Frühzeit zur Pyramidenzeit, etwas geschaffen worden ist, was dem Wesen der Ägypter entsprach, wie es sich aus verschiedenen Quellen bis zur zweiten Dynastie gestaltet hatte, und wie es von da ab geblieben ist. Was wir empfinden, wenn wir uns in gute ägyptische Kunstwerke vertiefen, das spüren wir in der Tat ja auch im weltlichen Schrifttum und allem andern, was uns sonst von den Ägyptern aus den Zeiten erhalten ist, wo noch frisches Leben das Volk beseelte[1]: es herrscht überall eine freie und naturfreudige Liebenswürdigkeit, die sich doch mit echtem Gefühl für Erhabenheit und Würde gut verträgt. Ebenso stehen — auch der Ägypter ist ein Mensch mit seinem Widerspruch — nebeneinander zielsichere Beharrlichkeit und sorglose Lässigkeit. Nirgends entsteht ein großes dauerndes Kunstwerk aus der bloßen Intuition. Um die Vollkommenheit zu bringen, wird sich immer Überlegung beteiligen. In Ägypten jedenfalls liegt über der ganzen Kunst eine gute Gabe verständigen, um nicht zu sagen nüchternen, Tatsachensinnes[a]. Der Ägypter hat die Neigung, auch mit Dingen, bei denen es uns ganz fern läge, einen tieferen Sinn zu verbinden. Hat doch dieses Volk zum Beispiel, um die Werte $^1/_2$, $^1/_4$, $^1/_8$, $^1/_{16}$, $^1/_{32}$, $^1/_{64}$ Scheffel zu schreiben, schon früh das Bild des heiligen Auges in sechs Teile zerpflückt und jeden der Brüche mit einem dieser Teile bezeichnet, so daß also selbst jeder Kornschreiber bei seinen Ziffern an die uralte Göttersage vom verletzten Gottesauge denken konnte[b]. Aber eben, daß man das Augenbild zerlegt und jedem einzelnen seiner Teile einen Maßwert gibt, beleuchtet den eigentümlich verständlerischen Zug, der dem ägyptischen religiösen Denken anhaftet, mit unserer „Logik" aber nichts zu tun hat; daher denn auch die Wege, die dieses Denken geht, uns oft so vertrackt scheinen, daß wir kaum zu folgen vermögen. Solche verständlerische Ader hat auch die ägyptische Kunst, nur daß da alles klarer und durchsichtiger vor uns liegt. Gewiß ist es der ägyptischen Kunst gelungen, in den meisten der tierköpfigen Götter (Taf. 42, 1) und zum Beispiel auch in der Sphinx (Taf. 54, 1) uns fast vergessen zu lassen, daß hier verschiedenartiges zusammengeschweißt ist, aber die Teile sind doch nicht (Taf. 54, 3)[c] mit demselben Feuer verschmolzen, wie in manchen ähnlichen babylonischen Gestalten (Taf. 54, 2), bei denen man an lebensfähige Wesen denken könnte[d]. Die Teile der ägyptischen sind meist nur durch muffenähnliche Verbindungen wie Kopftücher, Haarmassen und dergleichen aneinandergeschoben[2]. Ja, es kommt dem Ägypter nicht darauf an, wenn er in religiösen Bildern unter einer Reihe von Personifikationen etwa „Das göttliche Wasser" vorzuführen hat, einfach auch ohne verbindende Zutat einen umgelegten Krug, aus dem Wasser fließt, einer Men-

1 S. 65 m. 2 S. 294/295.

schenfigur als Kopf auf die Schultern zu setzen[a]. — Bei den vielen Geisterbildern, die die Schrecken des Jenseits schildern (Taf. 52, 2), wird uns selten das Grauen ankommen, das ihre Namen oft ankündigen und auch die Figuren uns einflößen sollen. Dem Ägypter waren sie grausig, aber auch ihm kaum durch Ausdruckgehalt der Formen an sich, wie ihn etwa der zähnefletschende assyrische Geist (Propyl. Bd. 2, 577) oder manche mexikanische Götzenfigur (Propyl. Bd. 1, 374. 381) trägt, sondern mehr durch bilderschriftlich aufzählendes Aneinanderreihen der Teile als böse bekannter Tiere. Es sind Anweisungen auf Gefühle, die erst erregt werden durch das, was der Beschauer vom Wesen jener Tiere weiß. Die Bilder selbst halten sich im Bereiche nüchtern gesehener Naturformen. — So werden wir die Sphinx (Taf. 54, 1), die man ja gewohnt ist als ein Wahrzeichen Ägyptens anzusehen, zwar als solches weiter führen dürfen, aber in ganz anderem Sinne. Keinesfalls als Verkörperung des großen Rätsels alles Seins. Sie bedeutet nicht einmal die mit tierischer Kraft verbundene menschliche Weisheit allgemein, sondern spricht nur vom Könige an sich, insofern nämlich der Bildniskopf des bestimmten regierenden Königs mit dem Leibe des Löwen als Sinnbildes des Königtums vereint ist. Die ganze Gestalt aber kann ein Merkbild bleiben für die Art, wie man die Phantasiegestalten bildete. Schöpferische Phantastik hatte da wenig Raum, und das gilt für die gesamte ägyptische Kunst, so kühn die Phantasie innerhalb ihrer Grenzen auch oft ausgreife. Wer fühlte nicht selbst in der Amarnakunst nach ihrem ersten flammenden Ausbruch etwas von dieser, hier mit Empfindsamkeit durchsetzten, Verständigkeit?

Der Ägypter war in der Kunst kein stürmischer Neuerer, den es zu schnellem Wechsel der Ausdruckform drängte; der scharfe Umbruch zur Amarnakunst ist eine Ausnahme. Seine Neigung ging mehr dahin, einmal Gefundenes zur Vollkommenheit durchzubilden, wobei er aber oft schon in handwerklichem Vollenden Befriedigung fand[1]. Er zeigt darum trotz regen geistigen Lebens eine ungewöhnliche Zähigkeit im Festhalten des Erworbenen, manchmal in seltsamem Widerspiel zu dem Neuen, das sich durchgerungen hat. So gleicht also die Kunst Ägyptens mehr als die vieler anderer Völker der Schatzkammer eines alten, vornehmen Geschlechtes, das die Kleinodien der Urväter in lebendigem Gebrauche hält neben dem, was es selbst hinzugefügt hat. Das unter dem Genannten, was wir als Mängel anzusehen geneigt sind, zeigt sich auch in der Kunst häufig genug. In den Meisterwerken aber ist es abgestreift und gibt festerer und geschlossener Sachlichkeit Raum, jener Hoheit und Größe, die uns bannt und doch die Vertraulichkeit entfernt. Spuren innerer künstlerischer Kämpfe dürfen wir in der ägyptischen Kunst nicht zu

1 S. 68 m.

finden erwarten[1]. Mit unbeirrter, gelassener Sicherheit tritt sie einher als Verkünderin der beiden großen Ideenkreise, die das ägyptische Leben umspannen, der Religion und des im Königtum verkörperten Staates. Diese beiden treibenden Gedanken ihrer Kunstschöpfungen haben die ägyptischen Könige zu packender Knappheit verdichtet in der wahrhaft großen, seit der Pyramidenzeit auf allen ihren Tempeln stehenden Weihinschrift „König B hat es gemacht als sein Denkmal für seinen Vater, Gott A."

Es wird mancher stutzig werden, wenn er, von dem mächtigen Eindrucke der folgerechten künstlerischen Formausbildung beherrscht, andere Gebiete ägyptischen Lebens beschaut. Er mag dort zunächst kaum etwas sehen von auch nur annähernd ähnlicher Klarheit, ja, zum Beispiel in der Religion, eher ein fast hoffnungsloses Gewirr. Aber wie der tiefer Blickende auch in der Religion die immer erneuten Versuche schätzen wird, den ungeheuren Stoff zu bändigen und zu ordnen, seinen Gehalt zu vertiefen, — Versuche, von denen die Reformation von Amarna nur der unduldsamste, gewesen ist — so wird man auch in der Literatur das Bemühen um strengen Formaufbau anerkennen müssen. Man sollte in diesem Zusammenhange endlich nie vergessen, daß die Ägypter den wohlgefügten Staat der Pyramidenzeit und des Neuen Reiches errichtet haben, wie denn überhaupt ihre Staatseinrichtungen sich noch bewährten, als das Land längst unfrei geworden war. Zwar ist in der Tat auf keinem der genannten Gebiete das ägyptische Volk zu demselben Grade von Klarheit der Gedanken durchgedrungen wie in der Kunst. Aber man darf nicht, durch den Widerspruch verwirrt, nun die Geradheit der ägyptischen Kunstformung als seelenlos technische, künstlerisch minderwertige Leistung abtun wollen[a]. Ganz gewiß ist der Ägypter ein Mann wohl von leichter Erregbarkeit[2], aber nicht von großen Leidenschaften — für kein Volk wäre ein Wort wie dämonisch weniger angebracht — und ganz gewiß steckt in der ägyptischen Kunst ein gewaltiges Stück Technik. Doch das kluge und geistig lebendige Volk, das im Altertum, solange es in voller Kraft stand, weit entfernt von Stillstand gewesen ist, hat doch in Fülle große und tiefe Gedanken geradezu oder in mythologischen Formen ausgesprochen, und auf seine Weise ernst mit den metaphysischen Fragen gerungeu. Ihm, das im allgemeinen wenig zu planvoller Durchdringung eines geistigen Stoffes geneigt gewesen ist, sind in seiner Kunst der eingeborene Instinkt für Technisches und die Lust an handwerklicher Vollendung das Flußmittel geworden, das es ihm ermöglicht hat, bedeutende Gedanken und Gefühle so schlackenfrei in folgerecht durchgebildete Kunstformen zu gießen[b]. Es ist, in vollständig anderer Lebensluft ähnliches geschehen, wie

1 S. 44 m. 2 S. 21 u.

es W. Raabe[1] vom deutschen Genius sagt, den das „Philistertum" zu rechter Zeit immer wieder den Boden berühren lasse, und so davor bewahre, von dem alten Riesen, dem Gedanken, in den Lüften schwebend erdrückt zu werden. Dadurch, daß das ägyptische Volk alle seine technische Kraft und Gabe gläubig in den Dienst der großen beherrschenden Ideen Königtum und Religion stellte, hat es zu begnadeten Stunden so Reines und Hohes zu leisten vermocht. Wenn wir uns an die Worte erinnern, die wir an den Anfang dieses Buches gestellt haben, daß es nämlich nur sehr wenigen Völkern vergönnt ist, auf allen oder auch nur vielen Gebieten mit gleichem Gelingen zu schaffen, so ahnen wir, daß das ägyptische eben gerade auf dem Gebiete der Kunst hat „frei durchgehen", sein Bestes rein und lauter aussprechen können. Seine Kunst ist seine größte Tat. Darum darf, umgekehrt wie etwa für das alte Israel[2], niemand sich einbilden, das Wesen dieses merkwürdigen Volkes zu erfassen, indem er sich allein an das Schrifttum hält und gegen die Kunst verschließt[3].

Nimmt man alles in allem, so sagen wir wohl nicht zuviel, wenn wir behaupten, daß es im ganzen Altertum außer den Griechen kein Volk gegeben hat, das so mit dem anvertrauten Pfunde gewuchert hat, so von künstlerischem Schaffensdrang beseelt war wie die Ägypter. Die Zweistromländer, auch Kreta und Mykene sind davon nicht ausgenommen. Dazu durchdringt auf den Höhen der Geschichte, ich denke dabei besonders an die achtzehnte Dynastie, wo wir die vielseitigsten Denkmäler haben, die Kunst so sehr das ganze Leben, daß unter den Händen der Ägypter alles, bis auf die Geräte des täglichen Lebens herab, nicht nur verziert wird, sondern künstlerische Form annimmt. Man braucht nur eines der wundervollen Totenbücher der achtzehnten Dynastie in die Hand zu nehmen (Taf. 52, 1; Propyl. Bd. 2, 417), und wird selbst in Veröffentlichungen, die die lange Rolle zerlegen müssen, empfinden, wie auf diesen Papyrusstreifen an Buchkunst etwas schlechthin Vollkommenes erreicht ist, dem anderes wohl gleichkommen, aber nie den Rang ablaufen kann. Wir würden auch schon aus der Form einiger Möbelstücke (Propyl. Bd. 2, 404 ff.), wenn uns nichts weiter erhalten wäre, erahnen, welcher Formenadel damals im Lande erreicht worden ist.

Ich habe diesen Abschnitt weniger als die anderen mit Bildern ausstatten können, obgleich gerade er am dringendsten der Ergänzung durch die Anschauung bedürfte. Meine helfenden Worte werden sich also erst dem mit Leben füllen, der dem mahnenden „Komm und schau" der ägyptischen Werke folgt.

1 Im Abu Telfan. 2 Anm. 1a. 3 Dazu S. 8 u.

c) Die schaffenden Kräfte.

Haben wir gesehen, daß die Grundlinien im Bilde der ägyptischen Kunst unter der zweiten und dritten Dynastie gezogen sind, so müssen wir nun bei den Mächten, die sie gezogen haben, verweilen, soweit sie nicht auf den letzten Seiten schon behandelt sind.

Bildwerke, seien es Flach- oder Rundwerke[1], die Naturwesen oder Körper darstellen, sind dem Ägypter, wie anderen Völkern, etwas anderes gewesen als uns. Für ihn **haben** die Figuren **nicht nur ästhetische**, sondern auch eigene lebendige **Kräfte**. Auch wir warnen ja einander, wenn auch nur noch scherzhaft, den Teufel nicht an die Wand zu malen. Nur wenn man an dieses Verhältnis des Menschen zum Bildwerk denkt, wird man ganz verstehen, warum man in Ägypten so oft Bildwerke verehrte, aber auch zerstörte oder unkenntlich machte[2]. Uns erscheint heute das Wüten gegen Bilder kleinlich und wunderlich; jedenfalls will man heute nur die Fähigkeit, das Andenken zu erhalten, durch die Vernichtung treffen. Für den Ägypter aber ist eben diese Fähigkeit des Bildes der Ausgang zu weiterem, außerästhetischem Wirken geworden: er konnte sich das Wunder, daß der Mensch mit seinen Händen Bilder schafft, die ihn und seine Genossen an die abwesenden wirklichen Menschen, Tiere und Dinge erinnern, nur als geheimnisvoll im Bilde lebende Kraft deuten. So begreift man, wie Bildern, auch ohne daß Spruch oder Aufschrift sie ausdrücklich zu Zauberfiguren machten, die Macht zugelegt werden konnte, sich genau so wie die wirklichen Gegenstände als hilfreich oder schädlich zu erweisen. Ja, man könnte sagen, diese Eigenkraft des Bildes sei eine der Hauptquellen des unerhörten Bilderreichtums im Rund- oder Flachbild geworden, den uns das ägyptische Altertum hinterlassen hat. Wenn auch die Künstler während der Arbeit oft genug sich ganz ihrem künstlerischen Schaffen hingegeben haben werden, so gibt es doch kein ägyptisches Kunstwerk, das nicht seine bestimmte Aufgabe außerhalb seines Kunstwertes, ja vor diesem, zu erfüllen gehabt hätte, das also etwa nur zum Genusse dagewesen wäre. So sollen im Grabe die religiösen Bilder den Toten immer des Segens der dargestellten Taten und Wesen teilhaftig halten, und auch die Bilder aus dem Leben, die das Treiben auf den Gütern des Verstorbenen und seine sonstige Umwelt schildern, sind entstanden aus dem frommen Streben, dem Toten diese Menschen und Dinge nicht nur vor Augen, sondern auch zu Diensten zu stellen. All das wird ihm ja seit sehr früher Zeit auch körperlich nachgebildet ins Grab gelegt, sei es in Einzel-

1 S. 20 u.

2 Alles hier vom Bilde Gesagte gilt auch vom Namen. Anm. 21b.

figuren (Propyl. Bd. 2, 241. 290), sei es, vor allem im Mittleren Reiche, in zusammengestellten Gruppen (Propyl. Bd. 2, 292), zum Beispiel bemannten Schiffen, Küchen, Feldarbeitern, Ziegeleien, Webereien, Speichern und anderem mehr.

In der Zeichenkunst gibt man im einzelnen Bilde anfangs nur eben das, was von nöten ist, um verstehen zu lassen, was gemeint ist. Noch im Übergange von der dritten zur vierten Dynastie haben wir[a] das Grab des Oberjägermeisters Meten, wo unter den Bildern nur einige Tierfiguren auf diesen Beruf hindeuten. Ein Jäger ist nicht zu sehen, der Boden nicht als Wüste bezeichnet, und auch von deren Weite lassen die kurzen Standlinien nichts ahnen. Aber unter den Tieren finden wir einen Igel, einen Hasen und eine Springmaus, und drei der zu fünf Paaren übereinander gebauten Antilopen (Propyl. Bd. 2, 249, 2) werden von Hunden ins Bein gebissen. Das ist alles, was wir mit Augen sehen. Die innere Schau des Künstlers, der einer der Großen seiner Zeit gewesen ist, gewann unwillkürlich gleichsam nur in knappen „Zeichen" Gestalt, auf denen dann die Einbildungskraft des Beschauers ihrerseits aufbauen mochte. Und die paar Züge genügten damals wirklich, um in ihm die lebendige Vorstellung vom Getriebe einer Wüstenjagd in ihrer ganzen Umwelt aufsteigen zu lassen. Er war imstande, der Absicht des Künstlers allseitig gerecht zu werden. Es ist in dieser bildenden Kunst wie in der Wortkunst, der Dichtung, wo ja nicht nur die nackten Wortbegriffe sondern ebenso die Vorstellungswellen wirksam sind und sein sollen, die daneben durch das Anschlagen der Worte erregt werden. Ein unkundiger heutiger Betrachter wird gar nicht mehr erfassen, was jener alte Künstler mit seinen Tieren eigentlich gewollt hat, jedenfalls werden sie ihm nichts von den Vorstellungen gerade einer Wüstenjagd wachrufen. Damit aber bleibt ein ganz wesentlicher Teil des Kunstwerkes stumm. Es besteht dann die Gefahr, daß der Betrachter, der das Bild nicht mehr geistig schaut, nur auf das unmittelbar Sichtbare, auf das Sachliche an den einzelnen Figuren und auf deren Linienführung und Aufbau achtet. So aber kann man wohl einer späteren, gesprächigeren Kunst beikommen, doch nicht dieser noch wortkargen alten, in der jeder Strich sinnträchtiger ist als in jener. Wer es doch zu können glaubt, der ist wie jemand, der etwa ein fremdsprachiges Gedicht nur auf den baren Wortsinn und höchstens auf Klang und Rhythmus hin betrachtet und ihm damit Genüge zu tun glaubt, wo ihm selbst doch alle jene mitschwingenden Vorstellungen und Gefühle fehlen. In seiner Einfalt zeigt das Bild also etwas in herber Strenge, was ja die Grundvoraussetzung alles Kunstwesens ist: daß nämlich jedes Werk tot ist, bis ein Gleichgestimmter dazu tritt und es wieder zum Leben erweckt[1]. Es ist zugleich ein Beispiel

1 S. 9 m.

dafür, daß bis zu einem gewissen Grade auch wir noch durch Vertiefen in sämtliche Reste ägyptischen Altertums, und hier auch in die Natur der Landschaft, etwas von den Vorstellungen in uns können aufleben lassen, die für diesen Künstler die kargen Gestalten seines Bildes umschwebten[1]. Je inniger das Einfühlen in Altägyptisches wird, desto feiner wird auch das Empfinden für die Grenze werden, an der es sich bescheiden heißt, damit nicht aus dem Einfühlen Zudringlichkeit werde, die wie bei Menschen das Verstehen ertötet. In unserem Falle wird man sich zum Beispiel hüten müssen, bei der Erwähnung der Landschaft an ein sentimentales „Naturgefühl" zu denken. Das bestand zu einem gewissen Grade im Neuen Reiche, lag aber dieser Pyramidenzeit noch ganz fern. In ihr herrscht die unsentimentale, sachliche Aufnahme der Landschaft mit fast rein dinglicher Wertung.

Der kurze Anschlag nur einzelner, die Vorstellung erregender Werte ist bezeichnend für älteste Dichtung, obgleich er oft genug als starkes Wirkmittel auch in jüngerer Zeit noch geübt und geschätzt wird, wo man des breiteren Ausmalens, das Platz gegriffen hat, wieder müde geworden ist. Genau so auch in der bildenden Kunst. Nach jener Zeit der ersten Kargheit stellt sich in Ägypten die Freude an der Wiedergabe des vielgestaltigen Lebens der Welt in freier Sicherheit ein. Auch vom Zweckgedanken der außerästhetischen Wirkung werden die Künstler unter dem Schaffen der Bilder weltlichen Inhalts in weitem Maße frei, ihre Werke von der Übergewalt des „Zeichen"haften erlöst. Jetzt wird nicht mehr spröde nur gegeben, was der nächste Zweck fordert; die Anteilnahme am Beiwerk steigt (Propyl. Bd. 2, 249, 1 verglichen mit 261, 1), zum Beispiel werden die einst nur angedeuteten Speisen zu reichen Stilleben (Taf. 10, 1 verglichen mit Taf. 29, 1; 46, 2), und aus dürftigem, zur Handlung nötigem Zubehör erwachsen die Ansätze wirklicher Landschaftsdarstellung[a]. Die übersättigte Spätzeit wird einst zur alten Knappheit zurückkehren, aber das liegt noch Jahrtausende fern. Da geschieht dann bewußt, was in der alten Zeit von selbst geschah. Inzwischen taucht die Bildekraft der Ägypter mit wahrer Lust in den erfrischenden Strom der Lebensformen, und reiche Naturen schütten ihre ganze Fülle an Erfindung und Durchführung aus, unbekümmert selbst darum, ob all die Feinheit ihres Werkes an dem oft weltentrückten oder in Halbdunkel gehüllten Ort sich menschlichen Augen enthüllen werde. Denn der größte Teil der ägyptischen Werke, die wir in unseren Sammlungen bewundern, kommt aus Grab- und Tempelräumen, die gar nicht oder höchstens durch die Tür oder schmale Schlitzfenster erhellt wurden. Zwar hat ein Sonnenstrahl in Ägypten ganz andere Leuchtkraft als bei uns, und wohl müssen wir

1 S. 8 m.

damit rechnen, daß in der alten Farbenpracht die Figuren der Flachbilder auch bei Lampenlicht ganz anders hervortraten als im jetzigen Zustande. Aber es blieb doch noch sehr viel dem Auge verborgen von dem, was der Künstler aus dem guten Schatze seines Herzens in selbstloser und gewissenhafter Liebe an sein Werk gewendet hat. Was sollte sonst auch einen Bildhauer getrieben haben, den stolzen Worten auf dem für die Spitze einer Pyramide bestimmten Block die schönste Schriftform zu geben? War diese doch in ihrer Höhe von hundert Metern für Menschenaugen ganz verloren[a].

Im einzelnen Künstler leben, ihm unbewußt und außerhalb des Bereiches seines Willens, **Formneigungen**, die in seinen Werken Gestalt werden. Sie sind angelegt in dem, was er vor der Geburt als Glied von Rasse, Volk, Stamm und Familie im Blute empfangen hat; sie sind weiter aufs stärkste bestimmt durch all das, was seine Augen, seit sie sich aufgetan, an Naturgebilden[b] oder Kunstschöpfungen erblickt haben, und was er von dem Geistesleben seiner menschlichen Umgebung in sich aufgenommen hat. Alles aber geht durch das schaffende Feuer, das im Innern des Künstlers als der schöpferische Kern der Einzelpersönlichkeit glüht, uns stets geheimnisvoll unerforschlich. Und was von den Menschen, das gilt entsprechend auch von den Völkern als Sonderwesen[1].

Das Wirken dieser Formneigungen an einem Beispiel anschaulich zu machen, wird in ihrer Schlichtheit immer eine Stelle aus dem 16. Kapitel in Ludwig Richters Lebenserinnerungen am geeignetsten sein: Er hatte sich einmal selbviert verabredet, denselben Gegenstand von demselben Punkte aus zu malen. Jeder befleißigte sich der möglichsten Treue in der Wiedergabe. Deshalb war Richter nicht wenig überrascht, als er, am Schlusse der Arbeit aufgestanden, die vor ihm liegenden Blätter überblicken konnte und sie in den Ausdruckformen so abweichend von einander fand. In der Stimmung, in der Farbe, im Grundzug der Umrisse war bei jedem etwas anderes hineingekommen, eine leise Umwandlung zu spüren[2]. Die Augenpaare hatten wohl das Gleiche gesehen, aber das Gesehene hatte in eines jeden Innerem je nach seiner Seelenart sich umgestaltet. Am stärksten trat das bei einem Schwerblütigen hervor. Bei ihm waren die bewegten Umrisse der Busch- und Felsmassen ruhiger und geradliniger, war die heitere Farbe der goldigbräunlichen Felsen bleicher und trüber geworden; ein nächtliches Rotbraun machte sich in den Schatten sehr geltend, die in der Natur doch so klar und farbig erschienen. Kurz, des Menschen Art offenbarte sich ganz entschieden in seinem Werk, und so war es bei einem jeden. Es ist eben immer so: „Ursprünglich zu nennen ist auch heute die Kunst, die aus dem Wesen

1 S. 1. 2 S. 330 o.

dessen herausquillt, der etwas schaffen will, was Nachbildung der Natur sein soll, und doch nur das eigene Wesen darstellt ... Ein solcher schöpft Leben aus dem Leben und gibt eigenes Leben[1]." Im Volke wie im Einzelnen bleibt die Art, wie sich die Formneigungen äußern, durchaus nicht gleich. Allmählich oder jäh können Veränderungen eintreten, die man für unvereinbar in Einem Lebensringe halten möchte. Man denke an den Umschwung unter Amenophis dem Vierten oder an Goethes Lebenswerk. Aber wie Goethe trotzdem die Einheit seines Faust zeitweise so stark empfand, daß er in einem seiner letzten Briefe meinte, die Nachwelt werde das Ältere von dem Jüngeren, das Spätere von dem Früheren nicht unterscheiden können, so wird der tiefere Blick auch das, was etwa die Werke der Amarnazeit mit denen des Alten Reiches innerlich zusammenhält, erfühlen können; ob man es erzählen kann, ist eine andere Frage. Die Anlageform beharrt, die Erscheinungsform kann erheblich wechseln[2].

Die Formneigungen finden fast ungehinderten Ausdruck in den Teilen der Zier- und Baukunst, die keine Naturformen gebrauchen. Soweit es sich aber darum handelt, die Erscheinungswelt wiederzugeben oder zu verwenden, und das ist im weitaus größten Teile der bildenden Kunst Ägyptens der Fall, liegt das Wesen jeder Kunst in dem Ringen der im Innern des Künstlers lebenden, zur Geburt drängenden Formenwelt (nach einem Goethischen Ausdruck: der Natur von innen) mit den Erscheinungen (der Natur von außen), das heißt zwischen dem Nachbilden der Natureindrücke und ihrem Verarbeiten zu einer neuen Schöpfung[a]. „Natur und Kunst, sie scheinen sich zu fliehn, und haben sich, eh man es denkt, gefunden". Nicht immer geht es, „eh man es denkt". Mag der Kampf oft, wie im Ägyptischen[b], in kühler Ruhe geführt, ja vom Schaffenden kaum empfunden werden, so kann er doch auch alle Leidenschaft aufwühlen und bitter ernst werden. Wenn man die Kunst der Zeiten und Völker ordnend überschaut, so rücken diese beiden Arten des Fühlens und Gestaltens als Gegensätze auseinander und je nach dem Gemüte des Beschauers wird seine Nähe oder Ferne zu ihnen ihm seine „Wertung" lenken[3].

Ein Beispiel aus der ägyptischen Pflanzendarstellung kann vielleicht am besten veranschaulichen, worum es sich bei diesen Betrachtungen handelt. Die schöne Kunstform des Papyros (Abb. 11) soll natürlich eine Nachbildung der Pflanze sein. Aber ebenso selbstverständlich liegt hier die künstlerische Tat keineswegs in Wahl und Abschreiben der Vorlage, sondern erst darin, daß man diese Glockenlinien aus ihr zu entwickeln verstanden hat, die in der wirren Pflanzendolde nur in Andeutungen

1 W. Fischer in Graz, Poetenphilosophie S. 99. 2 S. 25 o. 345 m.
3 S. 10 u.

stecken, und denn auch den Künstlern der ersten Dynastie (Taf. 4, 1) noch verborgen waren[a], den Künstlern der dritten aber schon aufgegangen sind. Genau ebenso steht der prachtvolle hölzerne Schakalkopf von Taf. 25, 1 zu seinem Naturvorbilde Taf. 25, 2.

Das Ringen zwischen drinnen und draußen spielt im heutigen Kunstwerke wie im allerältesten, nur tritt es nicht überall gleich unbefangen zutage. Es muß immer wieder von neuem aufgenommen werden und kein Künstler, keine Zeit kann Endgültiges schaffen, was für andere ebenso zwingend wäre. Selbst wer ältere oder andere Formen und Stile aufnimmt, ja, wer ein fremdes Kunstwerk mit größter Treue nachzubilden strebt, kann nie so wie das Alte schaffen, sondern muß doch immer Neues zeugen auch in der Wiederholung[1].

Der Kampf darf auch, das liegt im Wesen der Kunst, nie ganz zugunsten der Natur entschieden werden: siegte diese, wenn das überhaupt möglich wäre, und erreichte das völlige Einerlei, so wäre eben der Begriff Kunst aufgehoben. Wohl aber ist der Ausschlag nach der anderen Seite unbegrenzt: die Naturform kann ganz aufgelöst werden und das Werk doch ein starkes Kunstwerk bleiben. Bekanntlich sind in vielen Zeichnungen der Kinder und Wilden, aber auch in manchen Abschnitten der großen Kunst, die dem Zeichner innewohnenden Formneigungen so eigensinnig, daß sie die Natur geradezu in geometrische oder ornamentische Gebilde zwingen, und daß manche heutige Künstler gefragt werden, warum sie sich überhaupt an Naturkörper binden, anstatt sich in freien Formen zu ergehen. Eine gewisse Richtung der heutigen Kunst hat diesen Schritt auch wirklich getan und bewußt die gegenständliche Natur ausgeschlossen. Die Höhe der Kunstleistung ist jedoch durchaus nicht von der Größe des Abstandes zwischen gegenständlicher Wirklichkeit und Bildwerk abhängig. Kaum bemerkbare Abweichungen sind oft künstlerisch wirksamer als sofort auffallende.

Ich kann dem Leser an dieser Stelle eine kurze Überlegung nicht ersparen, von welchem Punkte an, und in welchem Sinne wir von Kunst reden wollen. Als Anfang nehme ich den Augenblick, wo nicht mehr ein dem bloßen Bewegungstriebe entsprungenes, ungezügeltes Spiel, nicht mehr eine rein durch den Zweck bestimmte Form erscheint, sondern wo der Mensch mit dem Willen zur Form anfängt, das Gefühl, das in ihm lebt, in einer, wenn auch noch so einfachen Form, seine innere Bewegung in einem, wenn auch noch so einfachen Rhythmus, menschlichem Sinne aufnehmbar[b] darzustellen. Im strengeren Sinne halten wir allerdings das, was nur Ausdruck einer bloßen Stimmung, eines Augenblickgefühls ist, nicht für Kunst. Die echte erfährt alle Wirklichkeit als einen Organis-

1 S. 63 u.

mus persönlich-seelischer Gestaltung. Sie erfaßt die Wirklichkeit persönlichen Lebens in aller Welt, durchleuchtet alle Materie, alles Gegebene auf die innere Ganzheit, das Unbedingt-Persönliche, das Göttliche hin. Und erst Der Mensch, der, sei er ein Neger, ein Ägypter oder ein heutiger Künstler, in seiner eigenen Innerlichkeit auf seine Weise solche Persönlichkeit erfährt, kann alle Wirklichkeit durchdringen und umgekehrt. In dieser Hochspannung des persönlichen Lebens, dieser innigsten Sammlung in einem unbedingten Einheitsgrunde, haben wir die Verwandtschaft der Kunst mit der Religion[1]. Jedes große Kunstwerk ist „Symbol"; das Goethische „Das Leben läßt sich stets nur stückweis fassen, Kunst will ein Ganzes ahnen lassen" steht hinter ihm[2]. Ägyptische Künstler wußten, daß sie Werkzeuge des Gottes waren[a].

Die Naturnachbildung ist im künstlerischen Schaffen nicht das Wesen, wenn sie auch so eng mit der Kunst verflochten ist, daß „die Natur die ewige Quelle" wird, „aus der auch der Vollkommenste nie aufhören darf, fortdauernd zu schöpfen", sie ist Sporn zugleich und Zügel der Phantasie. Auf weite Gebiete, die niemand wird der Kunst entziehen wollen, trifft das Naturnachbilden sogar überhaupt nicht oder doch nur in sehr beschränktem Maße zu. Die großen Väter der Kunstforschung, die Griechen Platon und Aristoteles, die die naturnachbildende Art der bildenden Kunst übermäßig betonten, haben durch das Gewicht ihrer Namen die Wissenschaft lange auf dem Abwege festgehalten.

Es wird immer viele Menschen geben, die aus harmonischer Anlage, und noch mehr, die aus Sehnsucht heraus ihr Urteil darauf stellen, ob es bei dem Kampfe zwischen drinnen und draußen gelungen sei, die so eng verschlungenen und doch widerstrebenden Kräfte des schöpferischen Triebes und der Naturwiedergabe zu einem Frieden ohne Sieger und Besiegten zu bringen. So gestimmten unter unseren Zeitgenossen scheinen die Ägypter wohl für einige Gebiete eine befriedigende Lösung erreicht zu haben. Ganz zu schweigen von der Bau- und Zierkunst hätten sie in ihren besten Menschenstatuen und Tierbildern etwas geschaffen, was jedem ewigdauernd scheinen werde. Auf anderen Gebieten der Flach- und Rundkunst scheinen den meisten, die aufgewachsen sind auf dem von der griechischen Kunst bereiteten Boden, so reine Gebilde nicht immer zustande gekommen zu sein. Hier seien die Ägypter oft bis nahe ans Ziel gedrungen, hätten die Mittel zur Überwindung des Widerstreites teilweise schon gefunden, dann aber hätten sie versagt, und erst den Griechen sei es vorbehalten geblieben, eine endgültige Lösung zu finden.

Das Urteil geht fehl. Abgesehen davon, daß die Enge des Anschlusses an die Natur ebensowenig ein fester Maßstab für die Kunstleistung ist

1 Fr. Brunstäd, Die Idee d. Rel. S. 173. 2 Anm. 45b.

wie die Weite des Abstandes[1], verkennt es den Grad der Naturnähe der ägyptischen Kunst, weil es noch nichts von den Voraussetzungen weiß, auf denen ihre Naturwiedergabe beruht. Man wird ja vor allem sofort die „Verrenkungen" der ägyptischen Flachbilder vorbringen, aber wir haben schon angedeutet[2] und werden es in den folgenden Teilen dieses Buches beweisen, daß die „verzerrende" ägyptische Zeichenweise ebensogut wie die uns vertraute perspektivische eine gegenständliche Wirklichkeit wiedergeben will. Es heißt die ägyptische Kunst gründlich mißverstehen, wenn man ihr unterstellt, sie habe durch ihre Weise die Dinge der Außenwelt aus dem Naturzusammenhange herausreißen, von allem, was Lebensabhängigkeit an ihnen ist, reinigen wollen[a]. Man rückt damit die Tatsachen unter völlig falsches Licht.

Den, der ägyptische Kunst wirklich kennt, werden ihre Werke immer von neuem daran mahnen, daß die Einbildungskraft der Ägypter weit enger als die vieler anderer Völker an Naturformen gebunden war. Die Gabe, sich in freien Linien, Flächen und Körpern auszusprechen, ist ihnen zwar nicht völlig versagt, aber doch nur in geringem Maße gegeben gewesen. Darum kann zum Beispiel im ägyptischen Ornament fast als Spürregel dienen, überall da, wo eine Zierform sich nicht auf ein natürliches oder menschliches Gebilde, wie ein Gewebe oder dergleichen, zurückführen läßt[b], nach fremdem Einfluß zu wittern. Die Ägypter würden sich gewiß mit Freuden zu Platons Begriff der Kunst als Naturnachbildung bekannt haben. Die Sicherheit und Schärfe des Beobachtens in vielen ägyptischen Schöpfungen ist so überraschend groß[c], daß gerade dadurch mancher auf diese Kunst zuerst wirklich aufmerksam geworden sein wird. Da im Ägypter die Naturgebundenheit aufs glücklichste mit einem natürlichen Sinn für die geometrischen Grundformen vereinigt war[d], sehen wir alle ägyptischen Kunstwerke nahe an die Natur herandrängen, und empfinden doch deutlich ihre Selbständigkeit. In dieser Spanne zwischen zwei Wirklichkeiten[3] liegt auch bei der ägyptischen Kunst für uns der Reiz, der von ihr ausgeht.

Blicken wir noch einmal auf die Schiefertafel mit dem Stier (Taf. 2, 1), und zwar besonders auf die prallen Aderschläuche an Kopf und Beinen, die sich ebenso an wildstierbeinigen Möbeln aus der ersten Dynastie finden (Propyl. Bd. 2, 202) und auch am Unterarm von Taf. 44[4], so sehen wir, daß diese altertümliche Kunst im Begriffe war, in eine Manier zu geraten, daß sie einen kleinen Schritt auf dem Wege getan hat, den später die assyrische Kunst gegangen ist. Die neue Kunst ist eine neue Einstellung zur Natur, eine Vertiefung des Verhältnisses zu ihr[5]. Allerdings wirken

---

1 S. 45 m. 2 S. 6 m. 3 S. 44 m.
4 S. 14 u. 5 S. 14 u. 15 m.

die Reliefs der geometrischen neuen Art, sobald im Beginn der vierten Dynastie das Drängen zum ersten Abschluß gekommen ist, zunächst einmal ruhiger und kühler als die der alten. Daß aber diese monumentale Herbheit (Taf. 9, 1) kein Erstarren, keine Alterserscheinung, ist[a], sondern nur letztes Klären und Sichern der Grundrichtung der neuen Kunst, gleichsam das Zeichen des Eintritts in die ihrer selbst bewußte kräftige Mannheit, die Sammlung vor dem Hervorbrechen der Fülle neuen Lebens, ist klar; man braucht nur einen Blick auf den Reichtum zu werfen, mit dem dieses in der fünften Dynastie quillt.

Hier wird ein Blick auf die Baukunst nützlich sein[b]. In der Zeit des Überganges von der dritten zur vierten Dynastie ist die erhaben einfache Form der glatten vierseitigen Pyramide entstanden. Wir wissen, daß diese Spitzgrabform erst durch bewußte Arbeit, über verschiedene Zwischenformen, gewonnen ist (Propyl. Bd. 2, 206. 208. 207). Heute kennen wir aus der dritten Dynastie auch die Umgebung der Stufenpyramide in ihrer lebhaften und noch deutlich an der des Ziegel- und Holzbaues hängenden Gestalt (Propyl. Bd. 2, 209 ff.). Jetzt hat kein Zweifel mehr Raum, daß die Bauformen der vierten Dynastie, in deren Tempeln und Gräberstraßen eine wuchtige Geometrie uns den Atem beklemmt, Abkehr von der Bewegtheit bedeuten und bewußte Hinkehr zu großflächiger Monumentalität. Sie wirken so, als habe es gegolten, vorerst einmal die Voraussetzung aller künftigen ägyptischen Steinbaukunst möglichst schroff herauszuarbeiten. Was an dieser dann noch auf den Lehm- und Holzbau hindeutet, wie zum Beispiel die Böschung der Außenmauern, Rundstab und Hohlkehle, ist in die steinerne Großarchitektur ebenso aufgesogen und verarbeitet, wie die entsprechenden Züge am Gebälk des griechischen Tempels. Die fünfte Dynastie hat auf der nun unverrückbaren Grundlage an Stelle der verschlossenen Größe wieder freudigere, lebensoffenere festliche Würde gebracht.

Auf die Gestalt eines Werkes haben, anreizend oder auch hemmend, noch andere Mächte großen Einfluß, von denen ich hier wenigstens an die wichtigsten erinnern möchte:

Da ist zuerst der **Stoff**, in dem das Werk gedacht und ausgeführt wird. Seine Wirkungen lassen sich am besten an den Rundwerken verfolgen.

Man pflegt als eine Eigenart der ägyptischen Statuen die körperliche Geschlossenheit ihrer Masse anzusehen: Herausfahren von Teilen wird möglichst vermieden, die Glieder werden eng an den Körper gelegt oder mit diesem und untereinander durch ebene Flächen, die wir Füllungen nennen wollen, verbunden, so das Ganze lückenlos schließend[c]. Als eine Art Musterbeispiel für die Geschlossenheit kann man eine Statue aus

der Zeit um 2750 ansehen (Abb. 12; Propyl. Bd. 2, 227, 1), in der ein Mann mit den beiden Würdenstäben, dem langen und dem kürzeren keulenförmigen, in Schrittstellung steht, die Beine durch eine Füllung verbunden, die Arme samt den Stäben dicht an den Leib gelegt. In den Flachbildern hält man die Stäbe nur selten so (Abb. 14). Da setzen die Männer vielmehr ihren langen Stab meist mit vorgehobenem Arm vor sich auf den Boden, und den kurzen tragen sie immer wagerecht (Abb. 131). Solcher Gegensatz des Rundbildes zum Flachbilde ist nicht etwa nur jener alten Zeit eigen: noch Jahrtausende später finden wir zum Beispiel Statuen von Göttinnen, die (Propyl. Bd. 2, 340, 2) ihr Zepter senkrecht dicht vor den Leib legen, während wir doch aus den Flachbildern wissen, daß man es sich mit leicht vorwärts gehobenem Arm frei getragen dachte . Eine andere Lösung geben Figuren eines stehenden Gottes, dessen vier Flügel mit senkrechten Flächen seitwärts gebreitet sind. Da lehnt sich der Arm mit dem Zepter haltsuchend nicht einwärts an den Körper, sondern, gleichsam ins Flachbild umspringend (Abb. 206), auswärts an die Flügelwand[a]. Ja, bei sitzenden Figuren folgen vor die Brust gehaltene Zepter wohl gar schmiegsam den Winkeln zwischen dem Leibe, den Ober- und Unterschenkeln[b]. Darin ist dann allerdings überhaupt keine Wirklichkeitsvorstellung gestaltet, sondern die Form geht von der des stehenden Kultbildes aus, das einfach mit allem Zubehör zum Sitzen gebracht ist.

Abb. 12. Aus Stein. Pyr.

Abb. 13. Aus Holz. MR.

Rundbilder von Beamten mit Stab und kurzem Zepter.

Daß Arme und Stäbe in solcher Weise mit dem Leibe verwachsen sind, findet man fast nur bei steinernen Rundbildern. Sobald (Abb. 13) der Bildhauer nicht in Stein, sondern etwa in Holz oder Metall arbeitet,

gibt er den Armen und Stäben, ebenso wie den Beinen, dieselbe Freiheit wie in seinen Flachbildern. Man vergißt oft, daß die Rundbildnerei aus Gold, Silber, Kupfer, Bronze, Elfenbein, Holz und Ton seit den ältesten Zeiten in Ägypten viel verbreiteter gewesen ist, als es nach dem Erhaltenen den Anschein hat. Da haben also die Künstler die Möglichkeit freierer Formentfaltung durchaus benutzt.

Ja, es ist selbst aus steinernen Werken zu entnehmen, daß die Bildhauer solche gelösten Formen nicht immer einfach von sich gewiesen haben. Sonst fänden wir nicht von der fünften Dynastie her anstelle der Füllungen manchmal wirkliche Durchbrüche (Propyl. Bd. 2, 237 u. ö.), oder an Statuen mit Füllungen unendlich oft diese schwarz, also als Löcher, oder weiß, das heißt mit der Farbe des Nichts[1], gemalt. Man will dadurch diese festen Füllflächen verschwinden und das Bild des Menschenkörpers selbst möglichst frei erscheinen lassen, schafft also hier, wenigstens für das Auge, etwas, was man bei Holz- und Metallwerken wirklich ausführt. Mancher heutige Kunstrichter wird diese Durchbrüche und vor allem die täuschenden Farben an den Füllungen dem ägyptischen Künstler schwerlich verzeihen[a]. Er wird darin mit Bedauern ein Nachgeben an die lebendige Naturform feststellen, in deren Erfassung durch das Rundbild übrigens die Ägypter gerade zur Pyramidenzeit den Griechen sehr viel näher stehen als andere Völker des Altertums. Daß alle Rundwerke[2], mit Ausnahme derer aus Metall und vielleicht derer aus den kostbaren Graniten und sonstigen farbigen Steinen, den Farben der Vorbilder entsprechend bemalt wurden[b], und daß man oft den Augen durch blanke Steine den Glanz der natürlichen gab[c], gehört auch zu diesem Herandrängen an die lebendige Natur. Bezeichnend ist, daß die Durchbrüche an Steinbildern nach der Pyramidenzeit viel seltener werden.

Abb. 14. Flachbild eines Mannes mit Stab und kurzem Zepter. Pyr.

Jedenfalls scheint mir das geschilderte Verhalten bei anderen Werkstoffen und bei den Füllungen der Steinbilder zu beweisen, daß der Ägypter beim Arbeiten in Stein sich durch den Werkstoff beeinflußt fühlte, daß also die Geschlossenheit nicht aus einer dem Menschen innewohnenden Formneigung geflossen, sondern durch die Natur des Werkstoffes angeregt ist.

---

1 S. 74 m. 220 u. 2 S. 310 m.

Außer den vielen Arten prachtvollen, aber durch seine Härte schwierigen Gesteins bot Ägypten vor allem in dem feinen weißen Kalk seinen Künstlern den eigentlichen, leicht zu verarbeitenden Werkstein, neben dem die anderen Kalkarten und der oberägyptische Sandstein fast nur wie schlechter Ersatz wirken. Wer nun aber gesehen hat, wie die minderen gelben Kalksteine schiefrig splittern, und wie von jener guten, schneeweißen Art selbst die mächtigsten Blöcke unter wenigen geschickten Hieben des Keilhammers sich in Platten spalten, der wird sich sagen, daß die Formung auf diese Eigenschaften der Steine Rücksicht nehmen mußte. Man konnte ihnen nicht ohne Gefahr das zumuten, was man aus anderen Steinarten hätte herausholen können; und bei den Graniten und dem anderen harten Gestein lag ebenfalls eine geschlossene Form nahe.

Selten nur können wir in der Kunstgeschichte so wie in der ägyptischen Kunst die Macht des Werkstoffes feststellen. Aber mit dieser Feststellung allein ist es nicht getan. Wohl jeder Bildhauer, der in hartem Stein arbeitet, erfährt an sich selbst, daß, wenn einmal der Sinn geweckt ist, das langsame Fortschreiten im schwierigen Stoff zu nachdenklicher Arbeit und knapper, bewußter Form erzieht. So spüren wir denn auch deutlich etwas, was man in Anlehnung an ein Schillersches Wort so bezeichnen darf, daß die ägyptischen Bildhauer das Gebot des Stoffes in ihren Willen aufgenommen und die Geschlossenheit der Bildwerke zu einem der Grundgesetze ihrer Steinbildnerei haben werden lassen. Wir haben hier denselben Vorgang wie bei dem Rückenpfeiler der Statuen[1] und schließlich auch dem engen Stande ägyptischer Säulen, der, ursprünglich aus der geringen Spannweite steinerner Deckbalken entstanden, ebenso zu einer bewußt gebrauchten Wirkform geworden ist[a]. Wenn der Gott Min von Koptos in seinen vorgeschichtlichen Steinbildern (Propyl. Bd. 2, 179) noch gezwungen ist, die rechte Faust mit der Geißel an der Körperseite herabhängen zu lassen, statt sie, wie er sonst es tut[b], frei hochzuheben, so ist das nicht ganz dasselbe, wie wenn in der „ägyptischen" Kunst die Steinstatuen ihre Zepter und Stäbe wie freiwillig an die Brust drücken. Der Werkstoff ist jetzt ein treuer Helfer, nicht mehr ein Zwingherr. Im sogenannten Würfelhocker (Propyl. Bd. 2, 334) ist die mit angezogenen Knien, meist ins Gewand gehüllt, auf dem Boden kauernde Menschengestalt zu einem geschlossenen Würfel zusammengeballt[c]. Man kann darin die reinste Ausprägung dieser Seite der ägyptischen Bildhauerkunst sehen. Der Würfelhocker ist formsymbolisch für die Rundbildnerei, was die echte Pyramide für die entsprechende Seite der ägyptischen Baukunst seit der vierten Dynastie.[2]

Es ergibt sich, daß die aus der Natur der Stoffe folgenden Verschiedenheiten zwischen den Rundbildern der beiden Hauptgruppen von Werk-

1 S. 27 o. 2 S. 48 o—m.

stoffen, hier Stein, dort die andern, innerhalb der ägyptischen Kunst beachtlich sind. Stellen wir nun aber die Gesamtheit der ägyptischen Rundbilder neben die griechischen seit dem fünften Jahrhundert, so tritt sofort hervor, daß da ein Gegensatz liegt, der mit dem Werkstoffe nicht das geringste zu tun hat. Da ist etwas eingetreten, was wir an Macht nur mit dem im vierten Kapitel geschilderten Auftreten der Perspektive in der Zeichenkunst vergleichen können. An den griechischen Statuen gemessen liegt über allen ägyptischen Figuren, auch wenn sie in einem nicht zwängenden Stoffe gearbeitet und recht bewegt sind, etwas, das sie wie ein unsichtbares Netz umstrickt und ihre Glieder bändigt. Es ist das „Gesetz“[a] der Richtungsgeradheit, das wir im sechsten Kapitel genauer kennen lernen werden. — In der Einzelausführung sind im Ägyptischen die Unterschiede zwischen den Werken aus verschiedenem Stoffe nicht groß. Wenn derselbe Gegenstand dargestellt ist, gehört ein sehr geübtes Auge dazu, die kleinen Formunterschiede aufzuspüren, die aus dem Stein, Holz oder Metall entspringen.

Aus diesen Betrachtungen geht hervor, daß gewiß der Werkstoff in der Kunst mitbestimmt, daß man aber seine Bedeutung nicht überschätzen darf. Das zeigt sich auch darin, daß überall schöne, wichtige Kunstformen oft in einem Stoffe Dauer bekommen haben, für den sie ursprünglich nicht gedacht waren. Es lohnte wohl, dies in einer besonderen Arbeit zu verfolgen. Der Ägypter, der ja im Tiefsten eine so große Liebe zu echtem Werkstoff hegte, hat sich übrigens doch überraschend oft nicht gescheut, billige Ersatzstoffe zu verwenden.

Wie der Stoff, in dem gearbeitet wird, so wirken natürlich auch die **Werkzeuge** und die anderen technischen Erfindungen, mit denen er bearbeitet wird. Ein Strich mit dem Pinsel zum Beispiel ist etwas anderes als einer mit der Rohrfeder. Als die Ägypter etwa um Christi Geburt statt der althergebrachten Binse die Rohrfeder übernahmen, hat ihre Schreibschrift einen recht veränderten Grundzug bekommen. Man wird aber vielleicht auch sagen dürfen, daß sie das fremde Werkzeug nicht übernommen hätten, wenn nicht ihre Schrift schon vorher sich kleinlicheren Zeichen zugeneigt hätte. Es ist eben nicht immer zu bestimmen, ob die Arbeitsmittel entscheidend gewesen sind für die Form, oder ob die vorhandene Formneigung die passenden Mittel[b] erfunden oder aufgegriffen hat. Lehrreich ist eine von der achtzehnten Dynastie ausgebildete Stuhlbeinform: ihr oberer Teil ist eine glatte, ihr unterer eine nach innen geschweifte, von mehreren Ringen umschnürte Walze (Propyl. Bd. 2, 404, 4). Auf den ersten Blick würde man den unteren Teil für eine dem freien Spiele des Drehstichels entsprungene Form ansehen, und doch ist er ein Beispiel dafür, daß die Erfindung der Form dem Werkzeuge um Jahrhun-

derte voraus eilt. Denn eine nähere Betrachtung zeigt, daß die Ringe der erhaltenen Stücke nicht gedreht, sondern geschnitzt sind. Drechselwerk kommt in Ägypten erst im ersten Jahrtausend v. Chr. auf.[a] Die scheinbar so naheliegende Deutung der Form aus einem Werkverfahren ist also unmöglich. Sie mag durch ein umschnürtes Bündel angeregt sein. — Die sich oft meldende, ebenso wichtige wie reizvolle Frage nach den Beziehungen zwischen Technik und Kunstform möchte ich hier noch an einem Teile der Baukunst verfolgen. Der Ägypter hat schon früh, wie es scheint in der Form angeregt durch Rohrhütten (Abb. 91), Gewölbe aus Ziegeln bauen gelernt, die halbkuglige Kuppel[b], vor allem aber die Tonne (Propyl. Bd. 2, 278, 2). Von diesen beiden ist die Kuppel überhaupt nie unter die Wirkformen der großen ägyptischen Baukunst aufgenommen worden. Die Tonne ist, soweit sie echte, strahlige Wölbung ist (Propyl. Bd. 2, 205, 2), im Ziegelbau stecken geblieben. In den Steinbau ist Jahrtausende lang nur ein Teil ihrer Form übergegangen, eine untere Ausbuchtung der Decke. In einigen Fällen finden wir solche scheinbar gewölbte Decken mit prachtvoller Raumwirkung, etwa in einem der Fürstengräber von Siut aus dem Mittleren Reiche und im Grabe Sethos des Ersten aus dem Neuen. Aber beide Räume sind aus dem gewachsenen Felsen gehauene Höhlen. Als freien Steinbau findet man gewölbeähnliche Decken nur in bescheideneren Maßen, und dann als sogenannte falsche Gewölbe hergestellt, das heißt, wie uranfangs auch im Ziegelbau (Propyl. Bd. 2, 171, 1), dadurch, daß von gegenüberliegenden Wänden her die oberen Schichten sich einander nähern, schließlich berühren und stützen[c]. Die abgetreppte Unterseite der Steine wird zuletzt zu einer Trugwölbung geschnitten. Den so naheliegenden Schritt, das am Ziegelbau erlernte strahlige Gewölbe in eine entsprechende Steintechnik umzusetzen, hat der Ägypter erst im letzten Jahrtausend v. Chr. getan[d]. So sieht man also, wie beim Gewölbe im Ziegelbau die Technik wichtige Arbeit getan hat, diese aber den Gang des Monumentalbaues nicht bestimmen konnte, da ihr offenbar der aus verschiedenen Quellen gespeiste „Kunstwille" des Volkes nicht bereitwillig genug entgegenkam. Der hatte vielmehr das Bauen mit gerade durchlaufenden steinernen Deckbalken als den ihm gemäßeren Ausdruck ergriffen. Dadurch festgelegt hat dann der sonst so rege technische Sinn der Ägypter erst gegen das Ende hin das Bedürfnis gefühlt, jene Ansätze aus dem Ziegelbau in den Steinbau zu übernehmen und steinerne Keilschnittgewölbe zu spannen, eine Tat, die für die ägyptische Kunst selbst keine Frucht mehr tragen konnte, wohl aber für andere Völker getragen hat.

Daß der **Inhalt** des Bildwerkes von erheblichem Einfluß auf die Darstellweise ist, darauf stoßen wir oft im Verlaufe dieser Arbeit: wir sehen,

daß man bei religiösen Vorwürfen nicht allen Neuerungen folgt, die man für die weltlichen verwendet[1]; wir finden, daß Dienerstatuen viel reicher und lebhafter bewegt sind als die von Herren und sonst Verehrungswürdigen[2], und vieles andere mehr[a].

Damit berührt sich eng, daß auch der **Zweck**, dem das Kunstwerk dienen soll, bestimmend mitwirkt, und zwar nicht nur bei allen Werken, die zu wirklichem Gebrauch bestimmt sind, wenn auch die Wirkung des Zwecks auf diesem Gebiete, das wir als Kunstgewerbe zu bezeichnen pflegen, am auffälligsten ist. Stiele in der beliebten Gestalt des Papyrosstengels verlieren die Dreikantform der natürlichen Pflanze und nehmen eine griffigere Rundung an (Propyl. Bd. 2, 414). Auch Steinsäulen, die einen einzelnen freistehenden Papyrosstengel darstellen (Propyl. Bd. 2, 321), kommen von der Naturform los und bilden sich ihre eigene runde Bedarfsform heraus. Ja, sogar bei der Bündelsäule machen sich die Künstler von dem Naturvorbilde frei: die gesonderten kantigen Stengel verschwinden und die Säule wird drehrund (Propyl. Bd. 2, Taf. X; 323). „Der Nutz ist ein Teil der Schönheit", wie Dürer sagt. Aber auch hier ist Vorsicht den Werken des Altertums gegenüber geboten. Wir dürfen eben nie vergessen, daß die bewußte Forderung unbedingter Zweckmäßigkeit, der sich Form und Zier völlig anzupassen und unterzuordnen haben, erst eine Errungenschaft unserer Zeit ist. Wenn auch vielfach, und das trifft gerade für Ägypten in hohem Maße zu, die Zweckmäßigkeit triebhaft erfüllt wird, so ist sie doch oft genug aus bloßer Freude am Zierrat durchbrochen worden. — Das ägyptische Kunstgewerbe darf man natürlich noch viel weniger im Hinblick auf Gedankeneinheit seiner Teilverbindungen mit der Brille einer Theorie durchforschen wollen. Wenn (Propyl. Bd. 2, 407, 3) ein elfenbeinernes Salblöffelchen aus folgendem besteht: der Figur eines Knaben, der eine längliche ihm gleichgroße Muschel aufrecht auf dem Kopfe trägt, und einem Stiel, der nach dem Knaben zu in eine Papyrosdolde, am freien Ende in den Kopf eines Steinbocks ausläuft, so mag der Tüftler sich schaudernd abwenden; der Unbefangene wird sich freuen an dem reizvoll zierlichen Gebilde. Ein anderes Beispiel: es gibt (Propyl. Bd. 2, 414) Handspiegel, bei denen ein als Papyrosstengel mit Dolde geformter Griff die spiegelnde Platte trägt. Meist aber ist (siehe ebda.) in den Stiel, zwischen Dolde und Stengel, wie eine Spange der schützende Kopf Hathors, der Göttin der Schönheit und der Liebe, eingefügt. Und wenn von dem Papyros nun gar (siehe ebda.) nur die Dolde bleibt und an Stelle des Stengels einfach eine Mädchengestalt tritt, die jetzt also die Dolde auf dem Kopfe trägt und vielleicht mit den Händen stützt, so ist das gedankenmäßig ein Unding, und doch

1 S. 31. 2 S. 62.

ein bezauberndes Erzeugnis ägyptischen Kunstgewerbes von geschlossener Wirkungseinheit. Die Reihe ließe sich beliebig verlängern. — In dem Weitersprießen, ja Weiterwuchern der Formen regt sich vielfach der der Menschheit eingeborene Trieb, die tote Körperwelt zu beleben[1], indem man in natürlichen oder künstlichen Gebilden Anklänge an Formen der Tier- und Pflanzenwelt findet und verfolgt, ein Trieb, dem wir gewiß schon für die erste Entstehung der Menschheitskunst im Rund- wie im Flachbilde einige Bedeutung zumessen dürfen. Für das Flachbild äußert er sich noch heute in jedem Menschen, der zum Beispiel im rein ornamentischen Tapetenmuster Gestalten sieht. Für das Rundbild ist beachtenswert, daß man in einem ägyptischen vorgeschichtlichen Grabe als Beigabe einen unbearbeiteten stabartigen Kiesel mit Auswüchsen auf den Seiten gefunden hat, der an eine Menschenfigur mit herabhängenden Armen erinnert und gewiß statt einer solchen ins Grab gelegt ist. Lionardo da Vinci empfiehlt allen Ernstes den Künstlern, sich Anregungen aus Naturspielen zu holen[a]. Man sieht in Tributdarstellungen des Neuen Reiches öfters zwischen die Hörnerwurzeln der Rinder Menschenköpfe gesetzt (Abb. 15) und auf die Spitzen Hände gesteckt; offenbar erinnerten die geschwungenen Hörner an die emporgeworfenen Arme um Gnade Flehender. Ein dichterisches Bild, das von auffliegenden Vögeln sagt, sie erhöben anbetend ihre Flügel zur Sonne[b], zeigt, daß wir gewiß auch diesen Hornschmuck durchaus in ägyptischem Sinne ausgedeutet haben. Ist hier ein Naturkörper spielerisch umgedeutet, so leisten doch auch die Erzeugnisse von Menschenhand den selben Dienst als Anreger und Träger der Phantasiebetätigung, und das ist für die ägyptische Kunst sehr wichtig geworden. In eine längliche vorgeschichtliche Tonschale ist ein Ruderboot in reiner Aufsicht gemalt. Da ist der Zeichner also dem Formanklang Schalenbauch—Schiffsbauch nachgegangen (Abb. 147 rechts). Dahin gehören auch gewisse Gefäße (Propyl. Bd. 2, 197) in Form von Menschen, Tieren und Pflanzen, wie auch wir ja noch von Fuß, Bauch und Hals eines Gefäßes sprechen; ich erinnere ferner an die Säulen, die, aus tragenden Stämmen, Bündeln und Stengeln entstanden, wie frei wachsende Palmbäume oder Papyrosstengel gestaltet werden (Propyl. Bd. 2, 216, 2. 319. 321); an die Ausdeutung der Sitzmöbel zu vierfüßigen Tieren (Abb. 96 u. a.), der Beine der Feldstühle zu Entenhälsen (Abb. 56); an die Papyrosdolden, Palmenkronen (Propyl. Bd. 2, 268, 1) und Entenköpfe, die überall an geraden und hakigen Endigungen

Abb. 15. Verzierte Rinderhörner. NR.

1 Das Widerspiel auf S. 153 u.

auftauchen[a]; vielleicht darf man sogar die Kunstform des Würfelhockers[1] hierher ziehen.

Alle diese hier gestreiften Dinge, die Wirkung von angeborener Formneigung, Werkstoff, Werkzeug, Inhalt oder Zweck, können anklingen, wenn man das vieldeutige Wort **Stil** braucht. Man kann es auf jedes einzelne der genannten Gebiete anwenden, aber man kann es auch in einem weiteren und höheren Sinne brauchen, indem man die Art, wie alle diese Gewalten im Kunstwerke zu einer Einheit zusammengefaßt sind, seinen Stil nennt, den Stil eines einzelnen Werkes oder weitergreifend des Gesamtwerkes eines Künstlers, einer ganzen Zeit, ja der Kunst eines ganzen Volkes. Überall aber, wo das Wort Stil gebraucht wird, geht es darauf, daß etwas Eigenes, der Natur gegenüber Selbständiges, im Menschenwerk den in sich folgerechten Ausdruck findet. Es ist nicht völlig auf das Gebiet der Kunst beschränkt, denn man kann auch in den Lösungen eines Ingenieurs oder Mathematikers seinen Stil erkennen. Das Wort auf Naturgebilde anzuwenden ist dagegen Mißbrauch. Es könnte höchstens unter gewissen Vorbehalten erlaubt sein: vom Stil eines Menschenlebens darf eigentlich nur reden, wer dem Menschen Freiheit in der Gestaltung seines Lebens zugesteht. Auch wer vom Stil etwa eines Baumes spricht, betrachtet ihn als ein eigenwilliges Gebilde, wenn er nicht, was beim Sprechen etwa von einem Gebirge noch deutlicher wird, im Grunde nur meint, die Form würde sich in ein Kunstwerk eines gewissen Stiles gut einfügen.

Abweichungen der bildenden Kunst vom Vorbilde können bei Einzelmenschen oder Völkern drei Ursachen haben. Sie können einfach das Versagen eines zum Nachbilden der Natur noch[2] oder überhaupt unfähigen Formgedächtnisses bedeuten, dem doch höchstes handwerkliches Geschick verbunden sein mag. Sie können aber auch auf unbewußtem künstlerischem Umbilden beruhen, und endlich bewußtem Stilisieren entspringen. Von bewußter Umbildung kann man mit Sicherheit nur sprechen, wenn man zeigen kann, daß dem endgültigen Werke ein getreues Abbild vorhergegangen ist oder wenn die Fähigkeit zu einem solchen sonstwie nachzuweisen ist. Im einzelnen Falle ist es natürlich manchmal sehr schwer, oft unmöglich, zu entscheiden. Und doch darf man sich der Prüfung nicht entziehen. Ein Urteil hat bei der Entscheidung zwischen den ersten beiden Fällen allerdings nur Wert, wenn es auf der Einsicht in das ganze Gefüge der Entstehungszeit beruht, und nicht etwa gar nur auf die Kenntnis des gerade vorliegenden Werkes gestützt, allein aus dem Empfinden unserer Zeit heraus gefällt wird. Am Ägyptischen zeigt

1 S. 51 u. 323 u. 2 S. 152 m.

sich der Stil in geometrischem Vereinfachen der Formen. Bei anderen Völkern dagegen geht er oft sehr entschieden in die Richtung ornamentisch steigernder Umbildung von Linien und Flächen. Das läßt dann noch klarer als das Vereinfachen erkennen, daß beim Stilisieren die im Innern des Menschen lebenden Formneigungen[1] wirken. Der Hinweis auf sie mahnt auch daran, daß man in dem Begriffe des Stilisierens nicht nur das am Naturvorbilde gemessen Verneinende sehe, und darüber die wichtigere bejahende, aufbauende Seite vergesse. — Reinheit des Stiles kann zur ästhetischen Wirkung bedeutend beitragen, ist aber für sie nicht ohne weiteres entscheidend.

Für die Frage, ob sich ägyptische Künstler wohl öfter bewußt vom bloßen Abschreiben der Natur ferngehalten haben, birgt, wie ich glaube, die Werkstatt des Bildhauers Thutmosis aus Amarna das bedeutendste Beweismittel. Dort hat man eine ganze Kammer entdeckt, mit vielen Gipsabgüssen von Köpfen (Propyl. Bd. 2, 353) und anderen Teilen von Menschenfiguren. Die meisten der jetzt in Berlin aufbewahrten Masken sind ganz offensichtlich nach Bildwerken geformt (Propyl. Bd. 2, 353 rechts). Andere sind aber wieder derart, daß man verlockt wird, zu vermuten, es seien nur leicht überarbeitete Abgüsse nach Gesichtern Lebender oder Toter (ebenda links). Jedenfalls finden sich daran Dinge, die wir an freien ägyptischen Werken niemals beobachten. Wenn wir also sehen, daß der ägyptische Künstler dieser Zeit sich durch Abguß nach der Natur stillhaltende Vorbilder zu schaffen versteht[a] und daß er, der doch handwerksmäßig vollkommen imstande wäre, diese genau nachzubilden, es in seinen ausgeführten Werken entschieden nicht tut, sondern die Formen klärend vereinfacht, so ist damit eben bewiesen, daß er sich bei der Ausführung bewußt über kleine Einzelheiten des Vorbildes erhebt. Wären diese Gipse doch nicht von der Natur, sondern alle von Entwürfen der Bildhauer genommen, so würde das ihre zwingende Beweiskraft nur verstärken. Auch wenn man zum Beispiel sieht, daß für den Kopf des Löwen ein Künstler der Pyramidenzeit eine großzügig vereinfachende Behandlung wählt wie die von Taf. 47, 1, ein anderer, ebenfalls aus dem Alten Reiche, alle Einzelheiten der Natur nachzubilden sucht (Taf. 47,2), dann wird man doch kaum glauben können, es sei ihnen dauernd unbewußt geblieben, daß der eine anders schaffe als sein Genosse. Noch schlagender ist es, wenn am Hofe Amenophis des Vierten in Amarna zwei Bildhauer nebeneinander lebten, beide, wie ihre Werke zeigen, auf der Höhe innerlicher und äußerlicher Auffassung und handwerklicher Fähigkeit, von denen der eine einen nackten Schädel wie Taf. 24, 1, der andere wie Taf. 24, 2 oder 50, 1 gestaltete, der eine glatt wie eine straffe Blase, der andere allen

1 S. 43.

Buckeln und Gruben mit unerhört feinem Blicke nachgehend. Wer wird bei den Künstlern des Löwen von Taf. 47, 1 und des Mädchenkopfes von Taf. 24, 1 an Unfähigkeit auch nur zu denken wagen? Ganz Ähnliches wie an diesen Rundbildern kann man natürlich auch feststellen, wenn man Flachbilder untereinander vergleicht.

Dies scheint zu erhärten, daß wenigstens gewisse Künstler sich der Natur gegenüber selbständig hielten. Dabei ist aber zweierlei zu beachten. Erstlich: die genannten Beispiele sollten die Frage beantworten, ob sich ägyptische Künstler dieses Verhaltens bewußt geworden seien. Es leuchtet ein, daß man die bejahende Antwort, die wir für gewisse Zeiten erhalten haben, nicht auf alle Zeiten, ja, nicht einmal auf alle Personen der selben Zeit ausdehnen darf. Zweitens aber können wir gewiß sein, daß jeder ägyptische Künstler, auch der stilisierende, die Zumutung abgewiesen hätte, er gebe nicht die Natur wieder. Er hätte vielleicht geantwortet, er lasse eben die wahre, nicht durch Zufälligkeiten getrübte, erstehen.

Und nun zum Schlusse noch einen Blick auf die Personen, die für die Schöpfung der „ägyptischen" Kunst von Bedeutung gewesen sind. In älteren Schilderungen erscheint da gewöhnlich an erster Stelle die **Priesterschaft**[1], die der Kunst einengende harte Gesetze gegeben habe. Noch heute überschätzt man wohl im allgemeinen den Einfluß der Priesterschaft auf die Haltung der Kunst bedeutend, auch da, wo er in der Tat auf den ersten Blick sonnenklar zu sein scheint, wie beim Ende der Kunst Amenophis des Vierten. Aber das einzig Sichere ist hier letzten Endes nur, daß ein Vorgang auf religionspolitischem Gebiete mit einem in der Kunst zusammentrifft. Gewiß, wenn ein deutlicher Rückschlag in der Kunst zugleich einsetzt mit dem im Gottesdienst, so liegt das eben daran, daß Amenophis der Vierte die Kunst untrennbar mit seiner verhaßten Person verbunden hatte. Aber es ist nicht zu vergessen, daß die Amarnakunst auch an sich auf den weitaus größten Teil des ägyptischen Volkes, und wohl auch einen großen Teil seiner Künstler, wie ein Schlag ins Gesicht wirken mußte. Diese fast weiblich empfindsame Fingerspitzenkunst, die dem Ägyptischen seine eigentliche, männliche Gehaltenheit und Größe zu zerstören drohte, mußte, trotz aller ihrer Reize, einen sehr kräftigen Rückschlag hervorrufen, der die Kunst wieder in den Zustand zurücktrieb, aus dem sie mit Amenophis dem Vierten herausgetreten war. Daß da Priester wie altgläubige Laien auch in der Kunst mit der rückläufigen Bewegung gingen, ist nicht überraschend. Aber diese Umkehr wäre, wenn auch nicht so schroff, doch auch wohl ohne sie eingetreten. Gegen gewisse Richtungen in unserer heutigen Kunst stehen ohne Zweifel

1 Religion und Kunst siehe S. 30.

alle Strengkirchlichen auf Seiten der Verfechter der alten Art, ohne daß man in ihnen nun auch die zum künstlerischen Gegenstoß treibende Kraft sehen wird. Anders ist es im alten Ägypten auch nicht gewesen. Erst rund zweihundert Jahre nach Amenophis dem Vierten scheinen sich die Verhältnisse bedeutend zu ändern und der Einfluß der Priesterschaft auch auf diesem Gebiete wie auf dem staatlichen zu steigen. Jedenfalls kann bis gegen das Ende des Neuen Reiches hin kaum von hinderndem Einfluß der Priesterschaft in der Kunst die Rede sein, soweit es sich nicht um eigentliche Tempelkunst handelt. Und gar mit dem Entstehen der neuen Kunst in der zweiten und dritten Dynastie haben Priester als solche, das heißt soweit sie nicht eben zugleich Künstler oder kunstverständige Leiter waren, gewiß nichts zu tun.

Man nimmt meist an, mit Tempeln verbundene Schulen und Werkstätten seien die Pflanzstätten gewesen, wo die Künstler herangebildet wurden. Wir wissen darüber nichts; jedenfalls aber dürfen wir uns das künstlerische Schaffen nicht allzu eng an die Tempel gelehnt denken. In der Stadt Amenophis des Vierten bei Amarna sind die bis jetzt aufgedeckten Künstlerwerkstätten wenigstens äußerlich nicht mit Tempeln verbunden, was natürlich nicht ausschließt, daß auch der Tempel seine Werkstatt gehabt haben wird. Der Fortgang der Ausgrabung könnte übrigens auch lehren, ob die Bildhauer in Einem Viertel zusammen oder allerseits in der Stadt wohnten.

Mindestens ebenso wichtig wie die Priesterschaft ist die andere große Macht des ägyptischen Altertums, das **Königtum**, für die Entwicklung der Kunst gewesen. Überall auf der Welt — wenn man nicht auf die Künstler selbst blickt — gehört eine gewisse Fülle der Lebensführung und der dadurch ermöglichte sorgenlose Lebensgenuß, die verhältnismäßig starke Ansammlung von Gütern und Macht, zur Entfaltung der bildenden Kunst. Aber in anderen Ländern ist diese Bedingung selbst nicht so abhängig von der politischen Gestalt des ganzen Landes; sie haben manchmal gerade in Zeiten arger staatlicher Splitterung Blüten ihrer Kunst erlebt: wir brauchen nur an Italien und Deutschland zu denken. In Ägypten dagegen tritt stets ein Verfall des Wohlstandes ein, wenn der leitenden Macht die Zügel aus den Händen gleiten und das Land in kleine selbständige Teile gespalten wird. Die Kunst hat dann mitzubüßen. Erhebt sich wieder ein Herrschergeschlecht, das die unfruchtbar zersplitterten Kräfte sammelt, so folgt auch bald wieder ein Erstarken der künstlerischen Leistungen. Die Abschnitte der Kunstgeschichte decken sich durchaus mit denen der Staatsgeschichte. Dem widerspricht nicht, daß oft eben die Zeiten der beginnenden Auflösung und des offenbaren Verfalls die ersten Spuren frei werdender neuer Gedanken aufweisen, die dann in der nächst-

folgenden Zeit der Zusammenfassung mächtig werden. So wird man gewiß auch die oben auf S. 12 bis 17 dargelegte Entstehung der volkseigenen ägyptischen Kunst in gewissem Sinne als eine Frucht der Tat ansehen können, die wir an den Namen Menes knüpfen: er hat die vorher selbständigen Reiche von Ober- und Unterägypten endgültig zu Einem Reiche und Einem Volke zusammengeschmiedet. Das ägyptische Königtum hat früh erfaßt, was die Kunst für den Ruhm und als werbendes Zeichen sicherer Macht zu leisten vermag [1]. Mit ungeheurer Wucht tritt das zur Pyramidenzeit hervor in dem gewaltigen Zusammenballen alles großen Kunstschaffens um den Sitz des Hofes, die Gegend von Memphis. Man darf ruhig sagen, daß, was abseits davon, in der Provinz, damals geschaffen wurde, kümmerlich war gegen die überwältigende Großheit und Fülle dessen, was die Hauptstadt, den Sitz des göttlicher Art teilhaftigen Herrschers, umgab[a]. Im Neuen Reiche, wo es mehrere Residenzen gibt, ist auch in der Kunst das Übergewicht eines einzigen Ortes nicht mehr ganz so erdrückend.

Abgesehen von solchem mehr unpersönlichen Wirken des Königs glauben wir doch bei den bedeutenderen Herrschern oft auch ein persönliches Verhältnis zu den Kunstwerken zu sehen, die unter ihrer Regierung entstehen. Bei der Zusammenfassung der Kräfte des Landes in der Hand der Könige ist es ja auch nicht verwunderlich, daß deren Neigungen sich durch die Auswahl der Meister, die sie beriefen, in der Kunst bemerkbar machten. Es wird auch kaum bloße Lobhudelei sein, daß öfters Baumeister und andere Künstler in den Inschriften von sich erzählen, sie seien vom Könige erzogen worden oder hätten von ihm Weisungen erhalten. Nicht ohne Recht ist gesagt worden[b], daß wir, wie von einem Stile Ludwigs des Vierzehnten gesprochen wird, in demselben Sinne auch die Namen von Königen wie Thutmosis, Amenophis, Ramses als die von Förderern und Trägern einer bestimmten Kunstrichtung gebrauchen dürfen. Das ist besonders deutlich bei Amenophis dem Vierten. Er hat offenbar bald nach seinem Regierungsantritt einen jungen oder wenig beachteten Künstler, in dem er einen Geistverwandten fand, an den Hof gezogen und in eine leitende Stellung gehoben. Dadurch hat eine bis dahin im Schatten lebende Kunst Kraft und Raum gewonnen sich zu entfalten, und wir sehen nun eine fast bruchartig schnelle Entwicklung vor uns, die etwa so wirkt, als ob die griechische Kunst innerhalb von fünf Jahren von den Parthenongiebeln zu Lysipp gesprungen wäre. Wesen, Werden und Vergehen der Amarnakunst sind durch die Funde und Arbeiten der letzten Jahrzehnte immer schärfer erkannt worden und werden dereinst in der Kunstgeschichte fast einzigartige Bedeutung gewinnen als erstaunlichstes Beispiel für das Eingreifen eines Nichtkünstlers in die Entwicklung.

---

1 S. 38 o.

Die persönliche Beziehung der Könige zur Kunst findet in gewissen Zeiten, etwa der Zeit Amenophis des Dritten[1] und Vierten, einen für uns recht sonderbaren Ausdruck darin, daß die körperlichen Züge des regierenden Königs, des „guten Gottes", soweit es geht, als eine Art Ideal in die Bildnisse seiner Untergebenen sowohl wie der Götter hineingelegt werden. Wohl das auffälligste Verleugnen der eigenen Bildähnlichkeit durch Anlehnung an das Königsbild bietet das Grab des Wesirs Ramose in Theben unter Amenophis dem Dritten und Vierten. Während der Arbeit daran ist

Bilder Ramoses in seinem Grabe. NR.

Abb. 16. Im älteren Stil. Abb. 17. Im jüngeren Stil.

jener eben erwähnte Stilumschwung eingetreten, der sich hier nun auch in den Gestalten der Menschen ausprägt. Ramose ist auf der einen Hälfte einer Wand (Abb. 16) als ein stämmiger Ägypter dargestellt, mit starkem Leibe, kurzschädlig, mit geradem Unterkiefer, festem rundem Kinn, kurzem dickem Halse und kräftigen Gliedmaßen. Auf der andern Hälfte ist er (Abb. 17) zwar ebenfalls ein bäuchiger Mann, aber mit langgezogenem Schädel, hängendem spitzem Kinn, dünnem langem Halse und Armen, alle Umrisse fast ornamentisch bewegt. Wären nicht beide Bilder als dieselbe

1 S. 20 m.

Person unanfechtbar beglaubigt, so würde man den Gedanken weit von sich weisen, daß sie den selben Ramose darstellten und daß das eine nur ganz wenige Jahre nach dem andern entstanden sei. Die Königsbilder auf jeder der beiden Wandhälften sind ebenso unterschieden und zeigen, wie der Gegensatz in den Bildern des Wesirs zu erklären ist. Einwirkung des Königsbildes auf das der Untertanen findet sich bekanntlich auch in der späteren griechischen Kunst, vielleicht als Einfluß morgenländischen Geistes.

Man hat[a], ältere richtige Beobachtungen übertreibend, nachzuweisen gesucht, daß in der Kunst ein fest gebundener Hofstil und ein freierer Volksstil nebeneinander bestanden hätten. Wir werden uns nicht zu dem Glauben verleiten lassen, als ob diese Worte „Volksstil" und „Hofstil" auf die Stellung der Künstler zielen dürften. Auch wenn man die Worte auf den Inhalt der Darstellungen bezieht, zeigen sie sich als unglücklich gewählt[b]. Ein Teil Wahrheit steckt aber darin. Das lehrt ein Blick auf Abb. 254, wo ja die sitzende Herrin in scharf geometrischen Linien dargestellt ist, während die Dienerin in geschmeidigen Umrissen und noch dazu ungewöhnlicher Ansicht[1] erscheint. Es liegt auf der Hand, daß dieser Künstler die Zeichnung der Herrin als die vornehmere empfand. Wir werden später[2] Versuche der ägyptischen Zeichner verfolgen, der Schultergegend des Menschen die Seitenansicht abzugewinnen. Man könnte nun meinen, diese Versuche beschränkten sich auf Figuren aus dem Volke. In der Tat ist ja auch für die ruhig stehenden Vornehmen, zu denen allerdings auch der einfachste Verstorbene gehörte, die geometrische breitschultrige Form stets festgehalten worden, und ein Versuch, auch dahin die Seitenansicht zu übertragen[3], eine vorübergehende Zeitmode geblieben. Doch man darf Folgendes nicht übersehen: Wie wir finden werden[4], ist im ägyptischen Flachbilde die Wahl der Seitenansicht der Schulter sehr durch die Haltung und Bewegung der Arme bestimmt. Da sich nun Vornehme im allgemeinen nicht wie arbeitende Schiffer, Bauern, Handwerker und Diener bewegen, so zeigen sie natürlich so gut wie immer die breitschultrige Gestalt. Aber wenn sie handelnd dargestellt sind, so kommen auch an ihren Figuren die Versuche zur Seitenansicht vor, und andrerseits werden Leute aus dem Volke, die nicht bewegt sind, genau so wie Vornehme dargestellt. Jeder, der das Morgenland kennengelernt hat, wird erfahren, daß, wenn er sich leidlich gut erzogene Eingeborene vorzustellen sucht, sie sich ihm nur in wenigen würdevollen, vom gewöhnlichen Getriebe sondernden Haltungen einzustellen pflegen. Übrigens gilt das wohl für alle Zeiten und Völker, wo die Sitte noch mächtig ist. Daß wir Amenophis den Vierten auf seinen Denkmälern in Stellungen finden, die ein ägyptischer König vor ihm kaum je gewagt

1 S. 292 m. 2 S. 287ff. 3. 4 S. 288 u.

hat[a], ist gewiß nicht nur durch einen Wechsel der Kunstform zu erklären, nicht nur künstlerische Einkleidung, sondern entsprach sicherlich einem Umschlag eben im wirklichen Auftreten des Reformators vor der Öffentlichkeit, einer neuen Art sich zu geben.

Aber was wären die Priester und Könige in der Kunstgeschichte ohne die **Künstler?**

Wenn der Leser einer Kunstgeschichte die ägyptische Kunst entstehen, wachsen und vergehen sieht, so wird er dabei vielleicht über die angegebenen Jahreszahlen hinweggleiten, und es wird ihm nicht zum Bewußtsein kommen, daß er rund viertausend Jahre durchläuft. Um so besser. Denn so wird ihm zwar auffallen, daß dieser Lauf wohl mancherlei Eigentümliches zeigt; er wird aber nicht den Eindruck von etwas besonders Auffallendem haben. Es bestätigt sich auch hier wieder, daß das Leben der Kunst bei allen Völkern einen sehr oft wiederkehrenden Verlauf nimmt. Wir haben einen langen Anfang, in dem von Kunst zu sprechen wir noch zögern, und wo die Völker einander noch sehr ähnlich sehen. Dann folgt eine Zeit, deren altertümliche Werke zwar oft großen Reiz haben, aber im ganzen doch nur Vorstufen für die Ewigkeitswerke der klassischen, der Blütezeit, scheinen. Am Ende dieser altertümlichen Stufe geschieht es, daß einige wenige Geschlechter bedeutender Künstler, von ihrer Zeit begünstigt, wie im Sprunge eine Höhe und Fülle des Schaffens erreichen, die von den folgenden Zeiten wohl manchmal wieder berührt, aber im ganzen eigentlich nie überboten wird. Ihre Werke legen wie mit einem Schlage den Rang des betreffenden Volkes in der Kunstgeschichte der Menschheit fest. Gegen diesen mächtigen und, wie an allen entscheidenden Wenden des gesamten Geisteslebens, so auch im Übergange von der archaischen zur reifen Kunst verhältnismäßig raschen Schritt[b] erscheint alles Spätere nur wie das gründlichere Durchdringen eines im Sturme eroberten weiten Gebietes. Wohl sieht jede Zeit neue Ziele vor sich, findet die Wege zu ihnen, und es entstehen innerhalb dieses Kunstreiches Abstände, die schließlich ebenso weit sein können, wie die der Mundarten eines ausgebreiteten und reich gegliederten Sprachgebietes. Aber die Werke der großen Schöpfer behaupten neben den besten dieser späteren ihren Platz, ja wirken öfters noch unmittelbar anregend nach. Sind dann schließlich alle Wege durchmessen, nähert sich für dieses Weltalter die Schöpferkraft des Volkes ihrem Ende, so entsteht bei den an fingerfertigen Werken Übersättigten Sehnsucht nach den Zeiten der Jugend. Man findet seine Freude und das Heil darin, die Werke der Vorfahren nachzuahmen und, wie man glaubt[1], in ihren Formen weiter zu schaffen. So kann das Leben noch lange weiterfließen, ohne völlig

1 S. 45 o.

zu stocken, aber auch ohne hohe Wellen zu schlagen[1]. Der lebendige schöpferische Glaube an die innere Kraft der eigenen Sache schwindet; was an vorwärts Treibendem noch da ist, rettet sich schließlich von dem, was längst verdient hätte unterzugehen, hinüber auf die Seite einer mit starkem Siegermute von außen eindringenden Macht und wirkt in deren Gewande weiter. In Ägypten vollendet sich dies in der koptischen Kunst, deren Entstehen das lange Ringen der griechischen mit der ägyptischen Formenwelt abschließt.

Seinen entscheidenden Schritt hat das ägyptische Volk in der Zeit der zweiten und dritten Dynastie um das Jahr 2800 getan. Damals also werden in Ägypten hervorragende Künstler gewirkt haben, die, im vollen Besitze des Erbes ihrer Väter, erst das geschaffen haben, was wir Die ägyptische Kunst nennen, und was sich zur Zeit der Pyramidenerbauer zum ersten Male reich entfaltet hat. Den richtigen Eindruck, daß da um 2800 etwas wirklich Neues geschaffen worden ist, darf man sich nicht durch Versinken in der forschenden Kleinarbeit, so unbedingt nötig diese ist, wieder verdunkeln lassen. Sie kann uns mit Leichtigkeit viele Fäden nachweisen, die von der alten Kunst zur neuen hinüberleiten. Wie sollte das aber anders sein, da ja die Schöpfer der neuen Kunst nicht einfach aus dem Nichts geschaffen haben?

Wir sind heute ungern bereit, von Verfallzeiten in der Kunst zu sprechen. Denn wir empfinden mehr denn je, daß der Tod ja nur des Lebens andere Seite ist. „Leben ist der Natur schönste Erfindung, und der Tod ist ihr Kunstgriff, viel Leben zu haben." So sehen wir heute mehr das dauernde, wenn auch in immer neuen Formen aufsprießende Leben, und empfinden klarer, daß man fast immer im Altern auch die Jugend von etwas Neuem sehen kann. Aber das gilt doch nur, wenn man auf weltenweit gespannte Kreise blickt. Im Leben jedes einzelnen der von diesen umfaßten Kunstreiche wechseln offensichtlich aus irgendwelchen Gründen Zeiten, wo die bildende Kunst, das Eigenste des Volkes mehr als zu anderen Zeiten offenbarend, in voller Kraft sprießt, mit solchen des Stockens, ja des Schwindens, nicht nur, weil die Kraft des Volkes sich anderen Feldern der Kunst zuwendet oder überhaupt durch ganz andere Aufgaben beansprucht wird. Darum werden wir vom Leben der Kunst trotz allem immer gern in Bildern sprechen, die vom Leben der Pflanze und des Menschen genommen sind. In der ägyptischen Kunstgeschichte lassen sich nach dem Alten Reiche (bis 2270) noch drei weitere Blütezeiten unterscheiden, jede in sich voll reichen Schaffens: das Mittlere Reich (2100 bis 1700 v. Chr.), das Neue Reich (1600 bis 700 v. Chr.) und die Spätzeit (700 bis 300 v. Chr.). Dreimal also hat sich die Kunst erstaunlich zähe aus dem Verfall immer wieder

1 S. 65 m.

erhoben, darin der unseres eigenen Volkes ähnlich. Dabei ist es vielleicht allgemein menschlich, aber für ägyptische Kunst besonders bezeichnend, daß jede dieser Erhebungen sich mehr oder weniger eng an die frühere anlehnt. Dadurch bleibt trotz der Wirren der Fluß des Geschehens einheitlich und erscheinen jene Unterbrechungen nicht wie Risse, sondern eher wie Gelenke. Man kann sagen, daß bei jedem neuen Ansatze das Ältere als Stütze meist bald entbehrlich wurde. Solange die ägyptische Kunst in sich lebendig war, hat jeder neue Aufschwung die Ausdrucksfähigkeit der Künstler erweitert, wie ja auch dem älter werdenden Menschen sich Weiten öffnen, die dem jungen in all seiner drängenden Kraft verschlossen sind. Vor allem sehen wir seit den letzten Jahrzehnten recht deutlich, daß erst durch die Werke aus der zweiten Hälfte des Neuen Reiches, genauer in denen von der Amarnazeit bis hin zu Ramses dem Dritten, der Kreis der Leistungen voll gerundet worden ist. Gegen das Jahr 1000 v. Chr. aber begann auf allen Gebieten die Decke von Ablagerungen der Jahrtausende eine schwere Last zu werden. Zwar sind noch manche anziehende und feingebildete, ja, einige wirklich große Werke geschaffen worden, doch wir empfangen im ganzen nicht mehr so starke neue Offenbarungen ägyptischen Geistes wie aus dem Früheren. Jene Decke wird zwar hier und da durchstoßen, aber nicht gemeistert. Das „Weh' dir, daß du ein Enkel bist" erfüllt sich an den Ägyptern. Noch über ein Jahrtausend lang haben sie unerschüttert, ja, scheinbar wandellos, in ihrer Kultur gestanden, eng und hochmütig geworden, emsig die Vergangenheit nach ihren Schätzen durchwühlend. Bis zu dem genannten Jahre muß jedoch die oft geäußerte Meinung, als habe die ägyptische Kunstgeschichte seit dem Alten Reiche eigentlich nur einen allmählichen Verfall zu schildern, als irrig gelten. Ich möchte vermuten, daß dies ungerechte Urteil im Grunde wieder einmal auf Forscher zurückgeht, die ihren Maßstab einseitig von der griechischen Kunst des fünften Jahrhunderts hernahmen. Deren Ausdrucksformen lassen sich ja[1] sehr viel leichter an die Kunst des Alten als an die des Neuen Reiches anknüpfen. Dem Neuen Reiche, besonders seiner zweiten Hälfte, vermögen wohl eher Die gerecht zu werden, die von anderen Kunstgebieten, etwa dem ostasiatischen, herkommen, oder besser, die in Zeiten leben, deren Künstler auch in den Werken der genannten Gebiete etwas Verwandtes spüren.

Die Frage liegt nahe, wo denn jene Schöpfer der ägyptischen Kunst gewirkt haben mögen. Doch sehen wir bald, daß wir mit unserer geringen Zahl von Denkmälern aus der entscheidenden Zeit jetzt noch keine sichere Antwort geben können. Nur zu vermuten sei gestattet, daß, während vorher vielleicht der Kern des Kunstschaffens im Delta gelegen hatte, die volkseigene Kunst der Ägypter etwa in Memphis geboren sein mag.

1 S. 50 m.

Gewiß nicht in Oberägypten, von dem zwar oft genug in der ägyptischen Geschichte die entscheidende politische Tat ausgegangen ist, das aber noch lange Jahrhunderte hindurch auch räumlich weitab gelegen hat von den Urquellen der ägyptischen Kultur und Kunst. Einem Reisenden, der das Land in seiner ganzen Länge, aber nicht mit der hastenden Eisenbahn, durchzieht, tritt es sichtbar vor Augen, wie Theben nur durch die überragende Kraft bedeutender Herrscher fast wider die Natur neben den großen nördlichen Brennpunkten des Volkslebens hat aufkommen und sich ein halbes Jahrtausend lang halten können. Von den Hauptstädten des Nordens scheint gerade Memphis als führende Stadt in der ganzen ägyptischen Kunst der geschichtlichen Zeit viel größere Bedeutung gehabt zu haben, als es uns die zufällig erhaltenen Denkmäler jetzt vorspiegeln. Mit dieser Führerschaft hängt es wohl auch zusammen, daß der Gott dieser Stadt, der Weltschöpfer Ptah, den die Griechen bezeichnenderweise nach ihrem kunstreichen Schmiedegott Hephaistos nannten, schon früh zum Künstler unter den Göttern und zum Schutzherrn der Künstler im ganzen Lande geworden ist, und daß sein Oberpriester den Titel „Oberleiter der Künstler" führt, Künstler immer im weiten Sinne, einschließlich der Handwerker, verstanden. Man darf sich diese Führerschaft von Memphis nun nicht so denken, daß die Selbständigkeit der anderen Hauptstädte des Landes dauernd unterdrückt gewesen sei. Es werden an den großen religiösen Mittelpunkten, an den Sitzen der Fürsten und den wechselnden Hoflagern der Könige örtliche Schulen eigenen Wesens entstanden sein, und solche zu finden hat man sich bemüht[a]. Doch wirken die dafür angeführten Beobachtungen nicht recht überzeugend, so daß es doch scheint, als sei der Nachweis mit unseren heutigen Mitteln noch nicht möglich. Die Gestalt des Landes, dessen Hauptschlagader, der Fluß, alle wichtigsten Orte berührte[1], vor allem aber die straffe Zusammenleitung der Verwaltung in eine Hand[2], werden übrigens in der großen Kunst wohl niemals sehr starke Unterschiede haben aufkommen lassen.

Wer jene Künstler waren, die das Neue geschaffen haben, wissen wir nicht, und würden es auch kaum wissen, selbst wenn uns mehr aus den Anfängen der neuen Kunst erhalten wäre, oder wenn wir eine ägyptische Überlieferung über die Geschichte dieser Anfänge hätten. Denn von den heiligen Büchern, die die späteren Maler und Bildhauer sicher ebenso besessen haben wie die anderen Künstler und die Gelehrten, ist uns nichts erhalten, und wir können uns nur ein sehr undeutliches Bild von ihnen machen. Einzelne Klänge aus ihnen glaubt man gelegentlich zu hören, so etwa in den Worten einer bekannten Inschrift aus dem Mittleren Reiche, deren uns allerdings schwer verständliche Sätze wie Kapitelüberschriften

1 S. 35 o. 2 S. 59 u.

aus solchem Buche klingen[a]. Gewiß viel Wertloses, aber ebenso auch viele wissenswerte Dinge sind uns mit den alten Kunstbüchern verloren. Doch selbst, wenn wir sie hätten, würde darin wohl kaum von den geschichtlichen Personen der Künstler die Rede sein. Wir würden etwa lesen, daß unter König Chasechem, Djoser oder Cheops „die uralten Schriften mit den Worten des Gottes Ptah wiederaufgefunden" seien und die Werke der Künstler ermöglicht hätten. In den Jahrbüchern des Reiches ist nach dem, was wir wissen, oft und schon früh von wichtigen Kunstwerken die Rede gewesen[b], aber auch da ohne die Namen der Künstler. Immerhin ist es für solche Fragen doch erwähnenswert, daß noch die Spätzeit gute geschichtliche Kunde hatte von dem Wirken des Imuthes[c], der das Grabmal des Königs Djoser aus der dritten Dynastie gebaut hat, und zwar in einer aufs feinste durchgebildeten Gestalt[1]. Es scheint beinahe, als hätten wir in diesem Imuthes einen der Männer, wenn nicht Den Mann zu sehen, der die Steinbaukunst zuerst zu einem künstlerischen Ausdruckmittel gemacht hat. Die späteren Ägypter schätzten in ihm eine auch auf anderen Gebieten bedeutende Persönlichkeit und erwiesen ihm göttliche Ehren.

Die Werke selbst mit dem Namen des Meisters zu versehen, war im allgemeinen bei den ägyptischen Künstlern nicht Sitte. Aus der ganzen ägyptischen Kunstgeschichte können wir ja überhaupt kaum ein halbes Dutzend mit Meisternamen bezeichneter Kunstwerke nachweisen, die wirklich so genannt zu werden verdienen[d]. Das unterblieb nicht etwa, weil die Künstler von sich und ihrer Kunst gering dachten. Wir wissen aus vielen Inschriften, mit welchem Stolze sie von sich und ihren Werken redeten, und wie angesehen sie trotz des Hochmutes der „Schreiber" in der Gesellschaft standen, höher als im allgemeinen die Meister des griechischen und römischen Altertums; es ist nicht bloß äußerlich, daß wir unter den ägyptischen Künstlertiteln verschiedene Grade finden. Aber wir müssen uns hüten, das hoch gespannte, fast mystische Bewußtsein vom „Künstler" und dem „reinen Kunstwerke", wie wir es in der Neuzeit finden, schon im ägyptischen Künstler und in dessen Verhältnis zu seinem Werke zu suchen. Die Künstler fühlten sich stets mehr als Glieder einer großen Zunft, in engem Zusammenhange mit dem Handwerk, denn als einzelne Persönlichkeiten. Noch in Amarna sehen wir in einem Bilde, wie in einer Werkstatt gleichzeitig an einem Statuenkopfe und einem Stuhlbeine gearbeitet wird (Ägypten S. 503). Allmählich wird es ja wohl der Kunstgeschichte gelingen, auch in Ägypten die Werke nach ihren Künstlern zu sondern, aber wir werden uns auch dann meist mit Namen wie „Meister des . . ." begnügen müssen, wie man es auf anderen Gebieten oft genug tun muß.

Die Tat jener Künstler der zweiten und dritten Dynastie hat durch die

1 S. 48 m.

Jahrtausende nachgewirkt, und zwar, wenn wir von der religiösen Kunst im engeren Sinne absehen, nicht gestützt durch irgendwelche außerhalb der Kunst liegende Mächte, sondern lediglich durch innere Kraft, durch das ihr innewohnende Gute. Wir sehen, daß ein Zwang nicht einmal in den Formen der Zeichenkunst bestand, von der man doch besonders glaubt, sie sei durch Regeln unfrei gehalten worden: wir werden erfahren, wie auch darin langsam aber ständig Neues geschaffen wurde, solange die Kraft reichte.

Starke Talente haben im alten Ägypten nicht mehr als anderswo Hindernisse gefunden, wenn sie Neues in neuer Form zu sagen hatten. Schwache aber, auch ganze Zeiten allgemeinen Nachlassens, hielten sich in der Spur des gewohnten Weges, so daß dann der Schein von starren Gesetzen entsteht. Aber ist das irgendwo in der Kunst anders gewesen? Und man soll auch hier die förderliche Seite nicht gering schätzen. Wenn die alte Zeit die Formen gesichtet und Typen aufgestellt, Muster für das Ebenmaß gegeben hat, war dadurch zwar für mäßige Nachmeister der Schulbetrieb der Kunst, zu dem die Natur des Ägypters leicht neigte[1], sehr nahegelegt. Es hat aber auch[2] ermöglicht, daß dieser Betrieb sich immer auf einer recht hohen Stufe bewegt, ja, daß die Zahl der mindestens auf Durchschnittshöhe stehenden Werke im Verhältnis zu den mißlungenen vom Alten Reiche bis zur Spätzeit immer mehr wächst.

Aus der Spätzeit haben wir die vortrefflich anschaulichen Unterrichtsmittel, die für die angehenden Bildhauer ausgedacht worden sind, wo die wichtigsten im Flach- (Taf. 40, 1) oder Rundbild (Taf. 40, 2; 41) vorkommenden Aufgaben, ganze Figuren, Köpfe, Rümpfe, Glieder, Bauteile, Schriftzeichen und anderes mehr, den Schülern an Schulstücken in allen Graden der Arbeit vor Augen gestellt wurden, von dem Blocke, der mit Verhältnislinien überzogen ist, bis zum fertigen Stücke (Taf. 41. 40, 2; Abb. 260 bis 264; Propyl. Bd. 2, 427. 447 f.); wir kennen wirkliche Werkzeichnungen (Abb. 260); und wir besitzen aus dem Neuen Reiche Hunderte von Scherben (Propyl. Bd. 2, 398), auf denen junge Maler ältere Meisterwerke nachgezeichnet oder Eigenes versucht haben. Alles das sind nur einige zufällig erhaltene Dinge aus dem Lehrbetrieb der Kunstwerkstätten, aber es erinnert uns doch schon aufs lebhafteste an die Verhältnisse in China und Japan, wo auch zum Beispiel der Malunterricht vom einzelnen Grashalm ansteigend sich auf planmäßiges Nachmalen älterer Meister aufbaut. Wir haben oft den Eindruck, daß jeder ostasiatische Maler die Natur beobachte, und doch schöpfen nur ganz wenige Auserwählte neu aus ihr; im allgemeinen liegt die Tätigkeit der Künstler mehr im Erlernen überlieferter Formen und im geschickten Verwenden ererbter Bildgedanken. „Manier" und „Schule" also, die Begriffe gerade, die bei uns heute bekämpft werden,

1 S. 37 u. 2 S. 327.

sind es, die in Ostasien die erste Voraussetzung für einen tüchtigen Maler bilden[a]. Auch die ägyptischen Künstler drückte nicht so wie unsere heutigen die Sorge um Neuerungen und auffallende Ungewöhnlichkeit[1]. Man sollte in einer Sonderarbeit prüfen, ob der Gedanke richtig ist, daß selbst den lebendigen Bildern auf den Grabwänden vielfach Musterbücher zugrunde liegen[b]. Finden wird man auch dabei wieder, daß wohl Freude am einmal Erworbenen, aber doch keine starre Fessel wirksam ist. Die Grundbestandteile bleiben, aber in mancherlei Abwandlungen, ähnlich wie Stetigkeit und Wandel der Bildform im Mittelalter verbunden sind. Gelegentlich betont ein ägyptischer Künstler seine Unabhängigkeit: er sei kein Maler, dem irgendein Vorgesetzter eine Vorschrift gegeben habe, ihn habe sein eigenes Herz geleitet[c].

Auch das Ergebnis der Kunsterziehung ist in Ostasien in gewisser Weise dasselbe wie in Ägypten. Ich sehe selbst bei den höchsten Leistungen der ägyptischen Kunst, noch mehr als anderswo, hinter der einzelnen großen Persönlichkeit das Wirken jahrtausendelanger künstlerischer Zucht eines ganzen Volkes. So kommt es, daß in Ägypten zwar nicht allzuviele Werke jene „Lenzheiligkeit eines ersten Ausdrucks der übervollen Seele haben, die kein zweiter mehr haben kann", daß aber auch ein sehr hoher Grad von Unfähigkeit des Herstellers dazu gehört, um ein durchaus verfehltes Werk entstehen zu lassen. In Babylonien hat man zu einem meisterhaften Kopfe des Königs Gudea (um 2500) nachträglich den Körper gefunden. Es zeigte sich, daß die beiden völlig außer Verhältnis stehen (Propyl. Bd. 2, 500). Eine Überraschung, wie wir sie da erlebt haben, wäre unter gleichen Bedingungen in Ägypten undenkbar[d].

Daß trotzdem in einem Lande wie Ägypten, das die Tätigkeit der Künstler für öffentliche und persönliche Zwecke so beispiellos anspannte, mäßige Werke überwogen, und daß diese auch in unseren Sammlungen recht häufig sind, die ja nicht nur künstlerische, sondern daneben auch kulturgeschichtliche Ziele haben müssen, das ist klar. Man darf eben nie übersehen, daß vielen Bildhauern und Malern der Inhalt, die sachliche Mitteilung, alles, die Form so gut wie nichts gewesen ist. Um so mehr aber ist es die Pflicht aller Kundigen, immer wieder von neuem den Versuch zu machen, aus der Menge die wirklichen Kunstwerke herauszuheben. Die Geschichte der bildenden Kunst darf nicht zu einer Geschichte der Mittelmäßigkeit werden. Denn auch sie, sofern sie wirkliche Geschichte lebendiger Kunst ist, läuft stets auf einer schmalen Linie. Die tiefer stehenden Massen sollen ihr nur dienen, die Höhen zu messen und zu begreifen; sie hat immer wieder auf jenen schmalen Grat zurückzuführen. Man darf sich nicht einschläfern lassen durch den gefährlichen Satz „Das Erreichte stellt die

1 S. 37 m.

Erfüllung des Gewollten dar"[a]. Er ist zwar natürlich nicht erdacht, den Unfähigen zu rechtfertigen, aber er darf auch sonst nicht leichtfertig gebraucht werden. Auf anderen Gebieten menschlichen Handelns haben viele „wollende" Menschen und Zeiten zu ihrem Schmerze gefühlt, daß der Satz durchaus nicht zutrifft. Warum sollte da gerade die Kunst ausgenommen sein? Als Hilfsmittel zum Finden von Werten kann er äußerst fruchtbar sein, ebenso wie Hebbels „In der Kunst, wie in allem Lebendigen gibt es keinen Fortschritt[1], nur Varietäten des Reizes". Aber schrankenlos angewendet können solche zugespitzten Sätze eine Gefahr werden, der die heutige Kunstgeschichte in der Tat oft erliegt. Hebbels Satz darf nur jemand nachsprechen, der, wie er[2], aufs tiefste davon durchdrungen ist, daß die Kunst nur mit dem Hervorragenden zu tun hat, nur mit den Spitzen.

---

1 S. 339. 2 Besprechung von Schiller u. Körners Briefwechsel, 2. Teil.

3.

Malerei und Relief.

Es gibt Zeichnungen von Kindern und Naturvölkern, die keine Flächen bieten, sondern nur einfache dicke oder dünne Striche, die nichts als die Längenausdehnung der Rümpfe und Glieder andeuten; denn die meisten stellen Menschen und Tiere dar. Solche in der Bewegung oft packend ausdrucksvollen Bilder finden sich in Urwelthöhlen, und noch heutige Zeichenlehrer empfehlen diese Darstellart wohl ihren Schülern, um sie im kraftvollen Zusammenfassen des Wesentlichen an Haltung und Bewegung zu üben. In den Formen der ägyptischen Buchschrift finden wir ent-

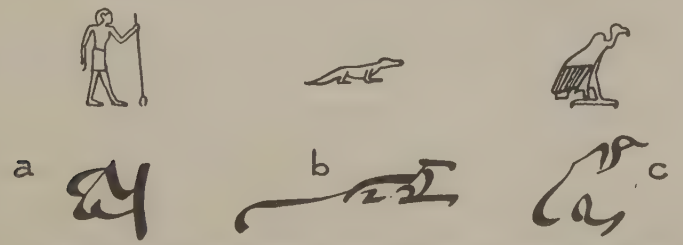


Abb. 18. Zeichen in Denkmäler- und Buchschrift: Mann mit Stab; Krokodil; Geier.

zückende Beispiele; (Abb. 18 und auch Taf. 52, 1) aber in der bildenden Kunst kommen nicht solche Strichbilder, sondern nur flächige Bilder in Frage.

Unter den Mitteln, diese als nicht gehobenes Flachbild, also nicht als Relief, darzustellen, haben wir in Ägypten zwei Arten zu unterscheiden. Bei der einen sind die Bilder nur von Linien begrenzt, die andere wiederum zeigt Farbenflächen ohne besondere Umrißlinien.

Wir sind an das Zeichnen mit Linien so gewöhnt, daß wir es als etwas ganz Selbstverständliches empfinden. In Wirklichkeit dürfte es durchaus nicht so nahegelegen haben, ein körperliches Naturgebilde durch bloße Umrißlinien wiederzugeben. Sowohl unsere Kinder wie die Naturvölker versagen ihre Hilfe bei der Frage nach dem entwicklungsgeschichtlichen Verhältnis beider Bildarten. Die Kinder haben durchweg von zeichnenden Erwachsenen gelernt, daß Linien Körper umreißen können,

und die Naturvölker haben schon eine lange Geschichte hinter sich als Lehrmeisterin. Auch das Forschen nach der geschichtlichen Folge, das sonst so oft entscheidet, läßt uns hier im Stich. Denn schon die ältesten Bilder auf der Welt, die in den westeuropäischen Höhlen, sind Flächen- und Linienbilder; aber es fehlt uns ihre Vorgeschichte, die sie doch wohl gehabt haben werden.

Es ist durchaus nicht nötig anzunehmen, daß eins aus dem anderen entstanden sei, und so halte ich weder die Linien für eine Abkürzung der gefüllten Fläche, noch die Fläche für eine gefüllte Umrißlinienzeichnung. Das Linienbild wird seinen Ursprung darin haben, daß man in eine, sei es durch ein Naturspiel, sei es künstlich entstandene Liniengruppe nachher unwillkürlich die Ähnlichkeit mit einem Körpergebilde hineingesehen hat[1], wobei Farbe oder Korn des von den Linien umspannten Grundes anfangs zum Zusammenfassen mitgeholfen haben werden. Dagegen wird das Flächenbild unmittelbarer auf den Versuch zurückzuführen sein, den Eindruck der Vorstellung vom Körper, wie er in undurchsichtiger Fläche sich von einer Leere abhebt, wiederzugeben. Vielleicht hat auch der Anblick des Schlagschattens anregend gewirkt, wenn auch gewiß nicht so, daß man ihm unmittelbar mit Farbe nachgegangen wäre[a].

In Ägypten zeigen die ältesten gemalten Figuren, die wir haben, die Felsbilder, die rot- oder weißfigurigen Bilder auf vorgeschichtlichen Töpfen (Abb. 115; Propyl. Bd. 2, 198) und das Wandgemälde von Hierakonpolis (Abb. 117; Propyl. Bd. 2, 184) Flächen- und Linienbilder nebeneinander, überwiegend aber Flächenbilder ohne besonders betonten Umriß. Rohe Ritzungen auf anderen Arten von Tongefäßen und Schiefertafeln zeigen Linienbilder. In späterer Zeit lebt das Linienbild auch allein weiter neben dem reinen Flächenbilde. Zumeist aber wird das Linienbild mit dem Flächenbilde verbunden. Da sind denn also die Bilder fast immer gefüllte Linienbilder (Taf. 42, 1)[b] oder von Linien eingefaßte Flächenbilder, schon weil man die breiten Farbenflächen sicherer und sauberer in die durch Linien umgrenzten Felder eintragen oder durch die Linien abgrenzen konnte. Aus diesem Grunde sind nicht nur die reinen Malereien, sondern selbst die bemalten Reliefs meist mit roten oder schwarzen Linien, der einfachsten Farbentafel des ägyptischen Schreibers und Malers entsprechend, umrissen worden. Wenn die Umrißlinie, um überschneidende Glieder zu sondern, in eine dunkle Körperfläche eintritt, springt sie manchmal in eine weiße Linie um[c], ähnlich wie bei den griechischen schwarzfigurigen Vasenbildern. Überall, wo wir den Zügen des feinen ägyptischen Pinsels in leidlichen Werken begegnen, sind wir überrascht von dem geschmeidigen Flusse und der Treffsicherheit des Striches.

---

1 S. 55 o.

Was die Farben der Flächen betrifft, so glaubt man die ältesten ägyptischen Bilder noch auf der Stufe zu sehen, wo man eben erst allmählich anfängt, den gemalten Dingen die echten Farben der Körper zu geben. Doch kann es sein, daß wir damit zu viel aus noch unzulänglichem Bestande schließen. In der geschichtlich faßbaren Zeit herrscht bei ausgeführten Bildern das Bestreben, allen Naturkörpern die ihnen zukommenden Farben zu geben, wobei wir aber öfters beobachten, daß ein ägyptisches Auge die Farben anders empfunden und gewertet hat als sie dem unsrigen erscheinen; gelegentlich wird man überlegen müssen, ob nicht die Abweichung durch irgendeine Symbolik bestimmt ist, zum Beispiel, wenn die Haare von Göttern, Königen und Verstorbenen blau gemalt werden. Man hat für die Pyramidenzeit etwa ein halbes Dutzend Farbentöne gezählt, die den Malern zur Verfügung standen; im Neuen Reiche waren es mehr als ein Dutzend. Natürlich meinen die Farben in den Bildern immer die wirklichen, wie aus nächster Nähe gesehenen Körperfarben, niemals die durch Luftschicht, Widerschein und dergleichen veränderten. Man arbeitete fast nur mit gleichmäßigen Flächen ungebrochener Farben, doch wußte man, wo in der Natur, zum Beispiel bei Tierfellen, die Farben nicht hart gegeneinander abgesetzt waren, die eine allmählich in die andere überzuführen. Manchmal schafft man in solchen Fällen durch Stricheln oder Tüpfeln den Übergang.

Wiederholt hat man hervorgehoben, daß die ägyptische Malerei natürlich nicht den Schlagschatten beachte, aber auch den Selbstschatten nicht wiedergebe. Das ist im allgemeinen richtig. Aber es kommt doch in der neunzehnten Dynastie manchmal vor[a], daß eine Seite eines Armes, die Halsgrube, das Kinn, die Wange oder die Seite der Nase mit einem tieferen Tone der Hautfarbe versehen werden, um den wärmeren Hauch, den die Farben auf der Schattenseite haben, wiederzugeben. Diese Tontiefen findet man aber durchaus nicht nach einem einheitlichen Lichteinfall verteilt. Vor dem Ende des Neuen Reiches sind die einzigen Stellen, wo ich in ägyptischen Bildern Schattenstellen finden könnte, die natürlichen Falten an den weiten Gewändern des Neuen Reiches (Taf. 29, 3). Sie erscheinen anfangs in feinem Grau, später kommt auch ein Gelbbraun auf[b]. Die ältere Kunst gibt weder in der Malerei noch im Relief solche Falten wieder, sondern nur die scharfen, durch Liegen der weggepackten Stoffe entstandenen und dann absichtlich festgehaltenen Kniffe (Abb. 19)[c], sowie die enge künstliche Fältelung, die bei manchen Kleidungsstücken als Schmuck diente (Taf. 8. 32). Beim Gefältel wird in Malereien des

Abb. 19.
Schurz mit Legefalten. MR.

Neuen Reiches von dem mit Deckweiß gegebenen Faltenberg das der rotbraunen Haut dichter anliegende Faltental meist unterschieden durch ein zartes Rosa, das durch dünn über das Rotbraun gestrichenes Weiß hergestellt wird.

Mit ihrer Scheu vor den gemalten Schatten steht die ägyptische Kunst bekanntlich nicht allein. Die mittelalterliche und auch die ostasiatische Malerei vermeiden sie ganz oder mildern sie wenigstens so weit wie irgend möglich. Da sie sich stets ändern, empfindet man Schatten als etwas Zufälliges und Unwesentliches; auch würden kräftige Schatten als häßliche Schmutzflecke das sonst reine Bild verunzieren.

Abb. 20.
Stark behaarter Bauer. NR.

Die schwarze Strichelung an gewissen Stellen der Körper komisch aufgefaßter Landarbeiter in Bildern des Neuen Reiches (Abb. 20) deutet keine Schatten an, sondern Haare, mag auch die Verteilung anatomisch anfechtbar sein. Ob eine schwarze Linie in Mundspalte und Nasenloch des Menschen bei Malereien des Neuen Reiches[a] den tiefen Schatten und nicht doch eigentlich nur das Loch[1] bezeichnen soll, muß zweifelhaft bleiben.

Es ist vielleicht noch, um Fehlgedanken abzuschneiden, nicht überflüssig, auszusprechen, daß natürlich niemals ein Ägypter eine in den Farben selbst liegende psychologische Wirkung benutzt hat, daß nämlich manche die von ihnen bedeckten Flächen in den Vordergrund drängen, während andere ihre Flächen in die Tiefe sinken lassen. Solche „Farbenperspektive" hat sich erst auf dem Boden der allgemeinen Perspektive entwickeln können.

Wenn schon das gemalte Flächenbild entsprungen ist aus dem Gefühl, daß Körper für den Blick undurchdringlich sind, so weist natürlich erst recht das gehobene Flachbild, das eigentliche Relief, durch sein eignes körperliches Hervortreten auf das Empfinden des Körperlichen.

Heute sind wir gewöhnt, die Reliefkunst als eine gleichberechtigte Gattung zwischen Malerei und Rundbildnerei zu stellen, und jetzt ist das auch wohlbegründet. Aber gewisse Eigenschaften selbst des stärksten Hochreliefs, so vor allem seine Gebundenheit zwischen der ursprünglichen Blockfläche und der Grundfläche, und sein dadurch mitbedingter ständiger Zug nach flächigem Ausbreiten der dargestellten Dinge, weisen auch heute noch darauf hin, daß der Ursprung des Reliefs dem der Zeichen- und Mal-

1 S. 50 o.

kunst sehr nahesteht, wie die beiden ja auch noch in geschichtlicher Zeit jahrtausendelang aufs engste miteinander verbunden geblieben sind. Beide stehen eben als Flachbildnerei zusammen gegen die Rundbildnerei. In jeder vorgriechischen Kunst, und vollends in der ägyptischen, herrschen für beide Arten der Flachkunst ganz die gleichen Zeichengesetze. Als in Griechenland das Relief zu einer eigenen Kunstgattung mit eigenen Darstellgesetzen herausgebildet wird, sind die Entstehung eines höheren Reliefs und der Perspektive innig miteinander verflochten. Flaches und doch perspektivisches Relief ist erst auf Umwegen entstanden.

Mit Ausnahme vielleicht mancher Werke aus Granit und andern edlen Steinen wurden vom Ägypter Flach- und Rundbildwerke[1] stets bemalt, und so gab es für ihn zwar Malerei ohne Relief, aber niemals ein Relief ohne Malerei. So viele Reliefs auch heutzutage in Ägypten und in unseren Sammlungen farblos dastehen, sie haben doch im Altertum Farben gehabt oder bekommen sollen. In dieser gegenseitigen Durchdringung erhielt dann das Relief allen Reiz der ungebrochenen Farben und ihre Hilfe für die Klärung des Bildaufbaus, was sich besonders in figurenreichen Entwürfen zeigt. Die Malerei wiederum gewann durch die Modellierung des Reliefs etwas, was ihr sonst fehlte, Schatten und einen Hauch von Körperlichkeit[a]. Die natürlichen Schatten empfand man hier nicht anders als im Rundbilde, bei dem sie ja für den Künstler, vielleicht ohne daß es ihm bewußt wird, eines seiner wichtigsten Ausdruckmittel sind.

In dieser Arbeit fasse ich für das Ägyptische, der Bequemlichkeit wegen, Malerei und Relief öfters unter dem Namen Flachkunst oder auch wohl Zeichenkunst zusammen. Man muß sich dabei aber bewußt bleiben, daß es etwas oberflächlich ist, wenn man gesagt hat, das ägyptische Relief sei nur ein Mittel, die Malerei dauerhafter zu machen. Zwei Dinge haben gewiß besonders dazu beigetragen, diese Ansicht zu erzeugen. Das ist die überwiegende Beschäftigung mit der in der ägyptischen Kunst aus oben[2] genannten Ursachen sich breitmachenden Mittelware und eine dadurch entstehende Abstumpfung des Gefühls; dann aber auch die aus vielen Gründen nie ganz zu entbehrende Gewohnheit unserer Veröffentlichungen, die Reliefs nur in harten Umrißlinien zu geben, wo dann die Flächenmodellierung höchstens durch ein paar einfache Linien angedeutet wird. Daß durch vieles Arbeiten mit solchen Bildern das Auge für die Aufnahme der wirklichen Reliefs nicht gerade verfeinert wird, leuchtet ein. Diese Veröffentlichungen wirken genau so verderblich wie früher die einfachen Linienzeichnungen nach griechischen Rundbildern, wie sie bis zum Aufkommen des Lichtbilddruckes gebräuchlich waren. Wie bei solchen Zeichnungen werden

1 S. 50 u. 310 m. 2 S. 69 u.

übrigens gelegentlich schon in den ägyptischen der achtzehnten Dynastie die Muskeln durch Innenlinien angegeben. Ich kenne das aber nur bei jenen verkrüppelten niederen Gottheiten, die auch in Rundwerken meist mit scharfen, starken Muskelwülsten gebildet werden[a].

Wäre das Relief in der Tat nur eine dauerhaft gemachte Malerei, so sähe man nicht ein, warum man nicht auch bei ihm eine völlig ebene Fläche in den Figuren hätte beibehalten sollen. Da im Gegenteil das gute ägyptische Relief durch seine zwar zurückhaltende, aber klare Oberflächenbewegung (Taf. 1) ein Spiel von Licht und Schatten absichtlich hervorruft, also das erzeugt, was man in der Malerei gerade vermeidet, so beweist das eben, daß im Relief trotz seiner Flachheit nicht einfach nur dasselbe wie in der Malerei wirksam ist, sondern auch ein Drang zum Körperlichen, zur Plastik. Trotz alledem spricht natürlich die größere Dauerhaftigkeit des Reliefs gegenüber der bloßen Malerei auch mit für seine Bevorzugung.

Das ägyptische Relief hat, worauf ich schon hingewiesen habe, niemals zum Hochrelief geneigt. Was man auf den ersten Blick so nennen könnte, sind keine Reliefs: es handelt sich da niemals um Figuren, die sich in der Bildebene bewegen, sondern stets um solche, die aus der Fläche heraus, und zwar meist aus Nischen (Taf. 16, 2), den Betrachter anschauen, ihm entgegentreten. Diese Gebilde sind eben in Wirklichkeit keine Reliefs, sondern halbe Rundbilder, selbst wenn sie gelegentlich fast zu Reliefdünne verkümmern[b]. Es verwirrt, wenn man manchmal besonders dicke ägyptische Reliefs, die aber sonst den üblichen völlig gleichen, als Hochreliefs bezeichnet. Der Name sollte auf das beschränkt bleiben, was wir aus der griechischen Kunst so zu nennen gewohnt sind. Ich glaube übrigens kaum, daß es ein wirkliches ägyptisches Relief gibt, das höher als ganz wenige Zentimeter auf der Grundfläche steht. Innerhalb ein und desselben Bildes wechselt die Dicke des Reliefs von Figur zu Figur wohl gelegentlich auf den Schiefertafeln aus dem Beginn der Geschichte[c], aber später in guten Werken niemals.

Innerhalb des Alten Reiches zeigen sich in der Reliefdicke zeitlich und örtlich bedingte Wandlungen. So sind die Reliefs der dritten Dynastie an den Bauten der Stufenpyramide nur mäßig erhaben; die vierte bei Medum liebt beinahe fingerdickes Relief (Taf. 9, 1), während das der fünften bei Sakkara oft fast papierdünn wird (Taf. 13, 1). Im Laufe der Jahrhunderte treten zwar wiederholt Schwankungen auf, aber es stellt sich doch immer von neuem, gerade in den besten Werken, die Richtung auf dasselbe Ziel, das feine Relief, ein. Wir dürfen dieses also wirklich als den vollendeten Ausdruck der im ägyptischen Flachbilde waltenden Formneigungen ansehen, um so mehr, als es ja besonders wohltuend zusammenklingt mit dem Grundzuge der „vorgriechischen" Natur-

wiedergabe, die ihre Figuren und Figurenteile flächig auseinanderlegt, wie wir das genauer kennen lernen werden. So erhebt sich denn auch im ganzen Bereiche der „vorgriechischen" Kunst, wo auf der Welt es auch sei, die Dicke der Reliefs nicht über eine gewisse Höhe. Die „vorgriechische" Naturwiedergabe hat im ägyptischen Relief ein wie angegossen sitzendes Gewand gefunden. Daß daneben die vorhin besprochenen halben Rundbilder da sind und doch den Reliefstil nie beeinflußt haben, bleibt zu beachten. Denn unter anderen Umständen hätten sie wirksam werden können, und wenn es nicht geschehen ist, so zeigt gerade dies, daß nicht ein blinder Zufall der Grund ist[1].

Den meisten ägyptischen Reliefs ist eigen eine im ganzen ebene, schwach modellierte Figurenoberfläche mit senkrechten, nur leicht gerundeten Rändern (Abb. 21a 3)[a]. In anderen Werken aber sehen wir die Figurenfläche vom Rande her sanft ansteigen (Abb. 21a 4). Man kann die beiden Arten schon an den Schiefertafeln feststellen; es ist derselbe Unterschied, der in Vorderasien zwischen dem babylonischen und dem assyrischen Relief besteht[b].

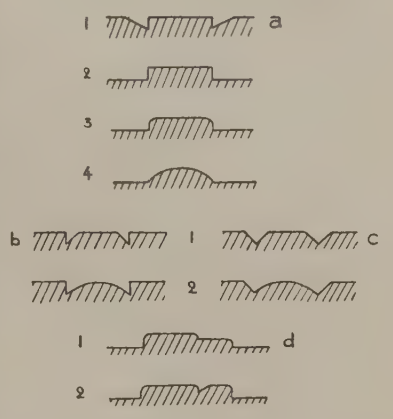


Abb. 21.
a Entstehung eines gehobenen Flachbildes;
b Entstehung eines versenkten Flachbildes mit Steilschnitt;
c Entstehung eines versenkten Flachbildes mit Schrägschnitt;
d Zweischichtiges und einschichtiges gehobenes Flachbild.

An Denkmälern, deren Wandschmuck im Altertum nicht fertig geworden ist, können wir verfolgen, wie ein echtes Relief hergestellt wurde. Die mit Rot ungefähr vorgezeichneten, dann sauber schwarz übergangenen Umrißlinien der Figur[c] wurden erst nur in schmaler Spur mit dem Meißel umpflügt, wobei man von außen her (Abb. 21a 1) schräg nach unten auf die steilen Figurenränder losarbeitete. Allmählich wurde außerhalb der stehenbleibenden Figuren die ganze Oberfläche des Steines bis zur gewünschten Tiefe herausgenommen (Abb. 21a 2), die Ränder der Figuren wurden nach innen gerundet (Abb. 21a 3. 4) und ihre Flächen modelliert. Die höchsten Punkte des Reliefs bleiben etwa in der Höhe der sonst verschwundenen früheren Blockfläche. Manchmal zeigen die Reliefs in ihrem Inneren eine treppenartige Zweischichtung (Abb. 21 d 1), die, wenn auch

1 S. 27 u.

nur in schwacher Andeutung, die räumliche Tiefenlage der Teile der Vorbilder wiedergibt. Sehr oft aber treten beide Flächen einschichtig in gleiche Höhe vor und die eine wird nur durch einen flachen Kerb von der andern abgesetzt (Abb. 21 d 2).

In Ägypten hat für alle monumentalen Zwecke das Relief den Vorrang vor der Malerei gehabt.

Neben dem nur gemalten und dem gehobenen Flachbilde hat Ägypten noch eine andere Form ausgebildet, das versenkte Flachbild oder Tiefrelief (Taf. 13, 2), bei dem der Reliefkörper nicht vorsteht, sondern gleichsam in eine Nische hinter die sichtbare Blockfläche versenkt ist. Diese Reliefart ist Ägypten allein eigen. Nur im alten China hat es etwas Ähnliches gegeben, doch scheint dort der Gegensatz zwischen dem Grau der Blockfläche, die der Chinese nur rauh stockt, und dem Schwarz der geglätteten Figuren, also ein Wechsel der Farbe, eine viel größere Rolle zu spielen als der Wechsel von Hoch und Tief, von Licht und Schatten. Am ehesten wären, allerdings mit Umkehrung der Farbwerte, solche ägyptischen Werke zu vergleichen, bei denen Figuren und Schriftzeichen in geschliffenen dunklen Granit eingegraben sind (Taf. 53, 1). Da liegen die rauh gestockten Figurengründe grau in der schwarzen, glatten Blockfläche, wie schon bei Felsbildern der Urzeit die blanke Patina des Felsens in den Figuren leicht weggeklopft ist, um einen Farbunterschied zwischen dunkel und hell zu erzeugen.

Bei der Herstellung eines ägyptischen Tiefreliefs bleibt die Blockfläche außerhalb der Figuren unberührt stehen. Die Figurenränder werden in Steilschnitt mit geraden (Abb. 21b), bei flüchtiger Arbeit auch im Schrägschnitt mit trichterförmig gelehnten Wänden (Abb. 21c) in den Block eingesenkt. Es wird dann von innen her auf die sorgfältig geschonten Grubenwände losgearbeitet (Abb. 21 b 1. c 1) und zwischen ihnen auf dem Grunde der Grube allmählich ein erhabenes Relief modelliert (Abb. 21b 2. c 2). Sein höchster Punkt liegt meist in der Höhe der Blockfläche, tritt aber auch oft genug hinter sie zurück.

Es ist klar, daß dies versenkte Relief aus ganz anderm Geiste entsprungen ist als das über die Fläche erhabene echte, und es ist so eigen geartet, daß man hier einmal von einer Erfindung sprechen und nach einer besonderen Anregung suchen möchte. Vielleicht können wir diese sogar noch sehen. In einem der Gräber aus Medum, aus der Wende der dritten zur vierten Dynastie, rühmt sich der Inhaber, er habe „seine . . . mit einer Malerei gemacht, die unverwischbar" sei[a]. Und wirklich sind die Inschriften und Bilder seines Grabes so hergestellt, daß man für jede Farbe eine steilrandige Grube in den Stein gemeißelt und mit einem Farbenteig bündig zur Blockfläche ausgestrichen hat. Dabei hat man sich große Mühe gegeben, dem Farbenteige Halt zu bieten durch Aufteilen der

größeren Flächen in Gruben mit nur halbhohen, von den Farben zu deckenden Trennungsstegen, und sogar durch kleine, schräg in den Kästchengrund gesteckte Stäbe. Umsonst, heute ist trotzdem die „Grubenpaste" zum großen Teile wieder herausgefallen, und es liegt derselbe Zustand bloß wie beim Beginn der Arbeit. Als ich die ersten dieser schattenrißähnlichen Gruben zu Gesicht bekam, mußte ich sofort an die versenkten Reliefs denken. Sollte nicht wirklich der Anblick solcher unfertigen Grubenbilder einen Künstler, der, wie ich selbst, das Gewirr der Stege nicht beachtete, zuerst dazu angeregt haben, das versenkte Relief als neue Kunstform auszubilden? Wir hätten dann einen Vorgang, der sich auch sonst öfters in der Kunstgeschichte findet, daß nämlich ein eigentlich nur als vorübergehend gedachter Werkzustand Anlaß zu einer dauernden Kunstform geworden ist[a]. Auf diese Weise ist ja zum Beispiel das Bossenwerk an Wänden und Säulen in der Baukunst der Römer und der Renaissance entstanden, und so haben, was dem ägyptischen Vorgange noch genauer entsprechen würde, die nach dem Verluste ihrer Einlagen jetzt leeren Augenhöhlen griechischer Erzbildwerke neuere Künstler dazu angeregt, solche leeren Höhlen bei ihren Werken als Wirkmittel zu gebrauchen.

Beim versenkten Relief können wir noch erkennen, was einen halbfertigen Werkzustand hat anregend wirken lassen. Er drückt ja aufs allerschärfste aus, was im Grunde doch alle besprochenen Mittel der ägyptischen Flachkunst, die Zeichnung, die Malerei und das echte, vor allem aber eben das versenkte Relief beherrscht, das ist die alle Teilansichten wie ein Band zusammenschließende, alles Innenwerk überwiegende Kraft des äußeren Umrisses der Figuren[b]. In kaum einer anderen Kunst ist alles andere so sehr der beherrschenden Umrißlinie untertan wie im Ägyptischen. Man darf Entsprechendes übrigens auch von den Rundbildern sagen.

Die Ägypter scheinen zunächst nur Schriftzeichen als einfache Gruben ohne Füllung gegeben zu haben, und auch diese erst von der vierten Dynastie an[c], also nachdem jene mit Teig ausgestrichenen Gruben als Malereiersatz erfunden waren. Bis dahin war die gemeißelte Schrift der Steindenkmäler, ihrer bildhaften Natur entsprechend, ebenso wie die eigentlichen Bilder, erhaben, und auch später noch hat für die Buchstaben das echte Relief stets als die vorzüglichste Form gegolten. Erst nachdem man durch die Versuche mit der Schrift daran gewöhnt war, die Gruben künstlerisch zu verwenden, scheint man auch die großen Flächen der Menschen- und anderen Figuren so behandelt zu haben, wo es dann nahelag, den Grubenboden durch ein Relief zu beleben. Die bloße, schattenrißähnliche Grube ohne Bodenrelief findet sich für Figuren nur auf ganz rohen oder kleinen Denkmälern, wie Grabsteinen und dergleichen. Da sind die Gruben mit einer gleichmäßigen Farbe, etwa grün oder blau, ausgemalt.

Das versenkte Relief empfahl sich, wo schnelle Arbeit erwünscht war, und deshalb ist es bei der hastigen Schöpfung der Amarnakunst und den Riesenbauten der Könige des Neuen Reiches, besonders seit Ramses dem Zweiten, fast im Übermaß gebraucht worden; als das Vornehmere scheint doch immer das gehobene Relief gegolten zu haben. Aber nicht allein aus einem äußerlichen Grunde hat das Tiefrelief weit um sich gegriffen. Es wird besonders gern dort verwendet, wo flutendes Sonnenlicht oder Halbdunkel die feinen Umrisse des eigentlichen Reliefs leicht ertränken würde, während die scharfen Ränder des versenkten auch da sich behaupten. Sieht man nur auf die Naturwiedergabe, so wird man das widerspruchvolle und sonderbar erregende Spiel von Licht und Schatten, das die Figuren umzieht, leicht zu verurteilen geneigt sein; es wirkt besonders verwirrend, wo kleine Inseln der Blockfläche zwischen den Figuren stehen geblieben sind. Aber gerade das Neue Reich hat in der Benutzung dieser Reliefart große Meisterschaft erreicht, man kann sagen, das Tiefrelief als Ausdrucksmittel eigentlich erst entdeckt. Mit seinen Eigentümlichkeiten: auf der Lichteinfallseite der harte Schatten der einen Grubenwand, gegenüber die belichtete Fläche der andern, an die der zarte Schatten des Reliefs stößt — mit all diesem kam ja das versenkte Relief dem Sinne dieser Zeit besonders entgegen, die in ihrer zweiten Hälfte auch sonst für lebhaftere Schattenwirkungen in der Bildhauerei sich empfänglicher gezeigt hat als die früheren Zeiten. Denn wenn man im Flach- und Rundbilde unterscheiden kann zwischen Bildhauerwerken, die fast nur durch die Formen an sich wirken, und solchen, die mehr auf die Wirkung der Schatten rechnen, so finden wir Arbeiten der zweiten „malerischen" Art besonders in der Kunst von Amarna und ihren Ausläufern. Die schönen Tiefreliefs des Neuen Reiches (Taf. 29, 2; 31. 39; Propyl. Bd. 2, 371. 386, 2. 387) verdanken einen großen Teil ihrer Reize der liebevollen Benutzung der durch Schatten gegebenen Ausdrucksmöglichkeiten, die gerade diese Reliefart bot. Der Unterschied zu den erwähnten chinesischen Gebilden wird besonders klar, wenn die ägyptischen, wie die meisten in unseren Sammlungen, ihre Farben verloren haben.

Man möchte von unserem heutigen Standpunkte aus das versenkte Relief als malerisch bezeichnen, aber dann dürfen wir das Wort nicht im Sinne altägyptischer Malerei fassen. Es ist im Grunde ein Zufall, daß dieses Relief, wenn unser Deutversuch richtig ist, in gewisser Weise wirklich besonders eng mit der Malerei verknüpft ist; denn in seinem Ursprung wäre danach das versenkte Relief in der Tat aus einem Bestreben entstanden, gemalte Bilder dauerhafter zu machen. Diesen Zweck erfüllt es ja auch in der Form, die es schließlich gefunden hat, vortrefflich, da es in seinen Versenkungen die ausgemalten Figuren ganz anders schützend vor Beschädigungen birgt als die einfache Malerei und das echte Relief, die ihre Bilder jedem Angriff schutzlos preisgeben.

4.

Die Grundlagen der Naturwiedergabe im Flachbilde.

> Das Sehen an sich hat seine Geschichte, und die Aufdeckung dieser optischen Schichten muß als die elementarste Aufgabe der Kunstgeschichte betrachtet werden.
>
> H. Wölfflin,
> Kunstgeschichtliche Grundbegriffe.

Der Unterschied zwischen unserer Kunst und der altägyptischen pflegt uns zuerst und am greifbarsten an den Werken der Flachbildnerei entgegenzutreten. Das liegt an der verschiedenen Art, wie sich der Ägypter und wir zu der Aufgabe stellen, auf Einer Ebene wiederzugeben, was in der Natur in mehr oder weniger großem Tiefenabstande hintereinander liegt.

Unser leibliches Auge nimmt ja ein Bild der Welt auf, das sich sehr wesentlich von den Vorstellungen unterscheidet, die wir von der körperlichen Wirklichkeit der Dinge haben. Sehen wir ganz ab von der Luftperspektive, das heißt von der Sichtwirkung der Luft, die trübend zwischen uns und den Gegenständen liegt, so bietet schon die Linienperspektive, das ist die scheinbare Verschiebung und Verkürzung der Linien des Dinges, der Täuschungen genug, unter denen der Mensch, der sich in der Körperwelt bewegen muß, erst allmählich sich zurechtfinden lernt, durch viele Erfahrungen und mit Hilfe der Mittel, die er außer dem Auge hat.

Die Gesetze der Perspektive hier vollständig darzulegen, wäre überflüssig und würde nur verwirren. Ich begnüge mich daher damit, das herauszuheben, was für die Betrachtung der ägyptischen Naturwiedergabe wichtig ist; auch die Fassung, die ich den Sätzen gebe, ist auf diesen Zweck zugeschnitten. Es gilt folgendes, und zwar nicht nur für das Verhältnis mehrerer Körper zueinander, sondern natürlich auch für Teile ein und desselben:

1. Fast alle Körper sind für den Blick undurchdringlich. Daher verdecken die näheren die ferneren, soweit beide und die Augen in einer Linie liegen.

2. Fernere Dinge erscheinen in Höhe, Breite und Tiefe kleiner als nähere gleicher Größe.

3. Dinge in oder auf Einer wagerechten Ebene scheinen um so höher zu liegen, je weiter sie von uns entfernt sind und je höher unsere Augen über jener Ebene stehen.

4. Die Linien und Flächen erscheinen mit gewissen Ausnahmen in irgendeiner Weise zu einander verschoben.

Daß wir so sehen, ist im Bau des menschlichen Auges begründet, da sich das Sehbild der Dinge, das Empfindungsgebilde, das sie auf der Netzhaut unserer leiblichen Augen hervorrufen, nach bestimmten, vom Willen des einzelnen unabhängigen mathematischen Gesetzen, je nach dem Wechsel unserer körperlichen Stellung zu ihnen, verändert. Niemals hat ein gesunder Mensch anders in die Welt gesehen; nur in der Sehschärfe kann es Unterschiede geben. Wenn daher bei der Wiedergabe der Außenwelt durch die Kunst sich Wandlungen in der Sehform zeigen, so können diese nur eingetreten sein durch Vorgänge, die sich hinter dem körperlichen Sehvorgang vollziehen, durch Veränderungen in der Art, wie sich das Innere des Menschen zu den Netzhautbildern stellt. Nur in diesem Sinne werden wir also von einem Wandel, einer Geschichte des Sehens reden können.

Uns ist es meist völlig selbstverständlich, daß man die perspektivischen Eigenschaften unserer Seheindrücke nun auch in dieser Form wiedergeben müsse, wenn man die Außenwelt zeichnerisch festhalten will. Daß die Naturvölker und alle zeichnerisch ungebildeten Erwachsenen unter uns, sowie auch alle unsere Kinder bis zu einem gewissen Alter, es nicht tun, damit finden wir uns mit einem Gefühl der Überlegenheit ab. Wie aber eine reich entwickelte Kunst wie die ägyptische hat auskommen können, ohne diese Eindrücke mit ihren Verkürzungen und Verschiebungen der Linien auszunutzen, das können wir kaum begreifen. In Wirklichkeit aber werden sie nicht nur von den Ägyptern, ja, nicht nur von den alten orientalischen Völkern, nicht ausgenutzt, sondern überhaupt von keinem „vorgriechischen“[1] Volke und Einzelwesen, also von Niemand auf der Erde, der nicht unmittelbar oder auf Umwegen von dem berührt worden ist, was die Griechen seit dem Beginne des fünften Jahrhunderts v. Chr. geschaffen haben. Das gilt auch von der früheren griechischen Kunst. Die Grundlagen dieser wichtigen Erkenntnis verdanken wir J. Lange[a]. Ich komme auf die Dinge später noch ausführlicher zu sprechen[2].

Für die Zeiten und Menschen, die sich noch nicht dafür entschieden haben, die Seheindrücke wiederzugeben, ist übrigens zuzugestehen, daß sie meistens im Laufe der Entwicklung dem ersten und dem dritten unserer

1 S. VIII u. 2 S. 249ff. 328.

Sätze, wenn auch zögernd, folgen, während sie den zweiten und vierten, aus denen die im engeren Sinne perspektivischen Erscheinungen, die Verkürzungen, sich ergeben, so vereinzelt und gelegentlich anwenden, daß diese Fälle durchaus wie Zufälle wirken. Überlegung zeigt, daß die unter den dritten Satz und der größte Teil der unter den vierten fallenden Erscheinungen auftreten, wenn Körperflächen unter Schräganſicht stehen.

Die Antwort auf die Frage, wie es kommt, daß der „vorgriechische" Mensch beim Zeichnen nach der Natur nicht dem folgt, was seine Augen ihm bieten, hat die Forscher, seit man darauf aufmerksam geworden ist, viel beschäftigt. Und in der Tat ist es von größter Bedeutung, diese Grundfrage der Naturwiedergabe richtig zu beantworten; denn die mit den Augen faßbare Welt liefert ja nun einmal dem Künstler seinen wichtigsten Stoff.

Wir haben uns zwischen zwei Möglichkeiten zu entscheiden.

Entweder nimmt man an, die Menschen, die in ihren Zeichnungen keine Verkürzungen gebrauchen, hätten eben niemals bemerkt, daß Gegenstände zum Beispiel in der Entfernung kleiner erscheinen als in der Nähe. Durch diese Annahme, wenn sie sich beweisen ließe, wäre die Frage, die uns beschäftigt, natürlich auf die einfachste Weise beantwortet. Aber doch nur vorläufig. Denn denkt man weiter, so sieht man allerdings, daß die Antwort damit doch noch nicht gefunden, sondern nur zurückgeschoben wäre. Wie ist es denkbar, daß die überall Verkürzungen zeigenden Seheindrücke, die doch jedes Auge beständig treffen, niemals ins Innere des Menschen gedrungen sein sollen?

Die andere Möglichkeit ist die, daß zu allen Zeiten Menschen die Erscheinungen der Perspektive bemerkt, aber aus irgendwelchen Gründen davon beim Zeichnen keinen Gebrauch gemacht hätten.

Es läßt sich leicht zeigen, daß nur diese zweite Möglichkeit in Frage kommen kann. Jeder Schütze aus einem der Naturvölker zum Beispiel verwendet beständig die Erfahrung, daß ein Gegenstand in der Entfernung kleiner scheint als derselbe in der Nähe. Kein Bogenschuß oder Speerwurf würde ihm gelingen, wenn er diese Augentäuschung nicht berücksichtigte. Er erhöht die Flugbahn seines Pfeiles oder Speeres vollkommen sicher je nach der Entfernung des Zieles, auch wenn er sich nie bewußt wird, warum. Man sagt wohl, er habe das Gefühl dafür in der Hand, obwohl doch ganz offenbar neben anderen Entfernungszeichen die scheinbare Größe, die „optische Täuschung", das Verhalten des Schützen bestimmt. Und doch, wenn derselbe Schütze statt der Waffe den Zeichenstift in die Hand nähme, wäre in seinen Bildern nichts von dieser optischen Täuschung zu spüren, würden sich niemals Verkürzungen von Figuren finden, um ihre Entfernung anzudeuten.

Mir ist, wohl zufällig, kein Ausspruch eines Angehörigen eines Naturvolkes bekannt, aus dem hervorginge, daß ihm die Erscheinung bewußt geworden sei. Dafür aber besitzen wir durch einen besonderen Glückszufall ein unschätzbares schriftliches Zeugnis für die Bewußtheit einer Verkürzung aus einer Zeit des Altertums und einer Umgebung, wo noch nicht daran gedacht wird, diese Erscheinung des Kleinerwerdens entfernter Gegenstände in der bildenden Kunst zu verwerten. Es ist merkwürdig lange unbeachtet geblieben.

Das babylonische Schrifttum hat uns umfangreiche Bruchstücke eines Gedichtes aufbewahrt[1], in welchem Etana, der Vater eines künftigen Königs der Welt, ein Wunderkraut vom Himmel holen muß. In zwei großen Absätzen trägt ihn ein Adler empor, erst zum „Himmel des Gottes Anu", dann, da er das Kraut dort nicht erhält, höher, dem „Throne der Göttin Ischtar" zu. In jedem der beiden Flugabschnitte läßt der Adler Etana dreimal, nach je einer Meile des Steigens, hinunterblicken. *Jedesmal erscheint diesem die Welt kleiner und kleiner.* So gleicht die vom Ozean umflossene Ländermasse nach der ersten Meile einer Insel im Flusse, das nächste Mal einem Garten mit dem Wassergraben, der ihn umzieht, dann nacheinander einer Hütte in ihrem Hofe und einem Brotkuchen auf seinem Teller; endlich schwindet sie ganz. Da graust dem Helden, er will zurück, und nun stürzt er, noch fern vom Ziele, mitsamt dem Adler wieder hinab auf die Erde.

Um das Zeugnis, das in diesen Vergleichen der Größe von Land und Meer mit anderen Gegenständen liegt, richtig zu würdigen, hat man sich noch folgendes vor Augen zu halten:

Wichtig ist vor allem, daß wir nicht die, vielleicht niemals weitergegebene, gelegentliche Beobachtung eines einzelnen Mannes vor uns haben, sondern eine Stelle aus einem aufgeschriebenen Dichtwerk, das gewiß in vieler Menschen Hand gelangt ist.

Ferner aber liegt gerade in der dichterischen Art des Schriftstückes und der phantastischen Natur der Handlung ein besonderer Wert des Zeugnisses. Denn, daß man die Beobachtung, die im Leben von den Türmen der Tempel herab gewonnen sein mag, sogar benutzt, um die Erzählung eines ins Übernatürliche gesteigerten, von niemand erlebten Vorganges überzeugend zu machen, zeigt besonders eindringlich, wie selbstverständlich es diesem Dichter war, daß Gegenstände, die sich entfernen, sich verkleinern. Und was der Dichter im Bewußtsein erfaßt und an seine Leser und Hörer gebracht hat, wird dem stets auf die sichtbare Welt gerichteten Auge so manches bildenden Künstlers mindestens ebenso vertraut gewesen sein[a].

---

1 Die entscheidende Stelle ist im 1. Anhange übersetzt.

Die älteste Handschrift, in der uns gerade dieser Teil des Gedichtes erhalten ist, stammt aus der Bücherei des Assyrerkönigs Assurbanipal in Ninive, der von 668 bis 628 v. Chr. geherrscht hat. Zwar ist auch noch ein Bruchstück derselben Dichtung aus der Zeit des Königs Hammurabi (um 1900 v. Chr.) aufgetaucht, aber es behandelt nicht die Himmelfahrtstelle, die uns ja allein hier angeht. Wir können also nicht sagen, ob schon diese ältere Handschrift die Beobachtung des Schwindens der Welt enthalten hat. Aber mag die Stelle dort auch anders gelautet haben: uns genügt schon die Tontafel aus Assurbanipals Sammlung. Denn im siebenten Jahrhundert v. Chr. hat die Kunst der ganzen Welt, am Euphrat und Tigris so wenig wie am Nil und in Griechenland, nicht daran gedacht, eine solche Beobachtung grundsätzlich zeichnerisch auszunutzen. Bei der Natur der Handschrift aus Ninive, die ja eine Büchereiabschrift ist, liegt es zudem auf der Hand, daß die Urschrift auf jeden Fall noch um ein Gutes älter sein wird.

Auch im hebräischen Schrifttum findet sich eine Stelle, die in diesem Zusammenhang vielleicht beachtlich ist. Es sind die Worte eines um 540 v. Chr. in Babylon schreibenden Propheten, also eben noch früh genug, um nutzbar zu sein. Da heißt es (Jesaja 40, 22) von Jahwe, dem hochthronenden und tief hinabschauenden[1]: „Der da thront über dem Runde der Erde, und ihre Bewohner sind (ihm) gleich Heuschrecken." Die Heuschrecken sind hier gewiß nicht nur ein Bild der wimmelnden Vielheit, sondern auch der Kleinheit[a]. So berichten ja auch die furchtsamen Begleiter Kalebs nach der Rückkehr von der Kundschafterfahrt (4. Mos. 13, 34): „Das Land frißt seine Bewohner, und alle Leute, die wir darin sahen, waren von großer Länge. Wir sahen auch (wirkliche) Riesen dort, und wir kamen uns (gegen sie) vor wie Heuschrecken, und ebenso kamen wir ihnen vor."

Durch diese Äußerungen ist der Beweis geliefert, daß es falsch ist, anzunehmen, es hätten bis gegen das Jahr 500 v. Chr. die Menschen die perspektivischen Verkürzungen nicht bemerkt. Im Gegenteil, diese erweisen sich als bekannt und aufmerksam betrachtet zu einer Zeit, wo niemand daran denkt, sie zu einem Grundsatze der Malerei zu machen. Weiter unten[2] werden wir sehen, daß auch das scheinbare Ansteigen der Erdoberfläche zum Horizont in der Sprache vielleicht schon eher als in der Kunst seinen Ausdruck gefunden hat, nämlich durch Wendungen, die unserem „die hohe See" entsprechen. Daß die Dichtkunst und überhaupt die Sprache etwas ausdrückt, was der bildenden Kunst derselben Zeit noch fernliegt, ist überall oft bemerkt. Buchstäblich genommen gilt unser Beweis natürlich nur für Eine Art von Verkürzungen. Aber

1 Ps. 113, 5. 2 S. 198 u, zu ersetzen durch Nachtrag S. 346.

in Wirklichkeit hat er Kraft auch für alle anderen. Denn es ist in diesem Zusammenhang besonders wichtig, daß gerade die im Dichtwerk beschriebene Erscheinung am hartnäckigsten der Verwendung in der Malerei widerstrebt hat, und daß noch ein Künstler unserer Zeit wie A. Hildebrand[a] sagen konnte: „Es ist Tatsache, daß die perspektivische Verkleinerung in Wirklichkeit von uns gar nicht empfunden wird. Ein Mensch erscheint uns auf weite Entfernung durchaus nicht kleiner als in der Nähe. Wir halten in Wirklichkeit die Lebensgröße in der Vorstellung noch auf größere Entfernung fest, ja sie hört eigentlich nie auf." Auch die griechische Kunst hat sich zur Verkleinerung von Figuren, um ihre Ferne anzudeuten, erst zu allerletzt entschlossen, als sie längst alle möglichen anderen Verkürzungen gebrauchte, von denen vereinzelte sogar schon in Kunstkreisen auftreten, die sich sonst gegen Verkürzungen noch durchaus ablehnend verhalten. Wir werden[1] solche Spuren auch im Ägyptischen finden. Das Bezeichnende ist dabei, daß die Verkürzungen eben überall, wohin der griechische Einfluß nicht reicht, nur vereinzelt bleiben und durch irgendeine noch zu ergründende Macht an der Auswirkung gehindert werden.

So ist denn unsere Aufgabe durch diese Feststellungen nicht einfacher geworden. Immer drängender ersteht uns die Verpflichtung, den Gründen nachzuspüren, warum man etwas, was man wohl kennt, beim Zeichnen nicht berücksichtigt. Was ist das, was sich der Wiedergabe der Schräganschten und Verkürzungen entgegenstemmt? Was geht hinter der Aufnahme eines verkürzten Bildes durch das leibliche Auge vor?

R. Lepsius[b] hat folgende Darstellung gegeben: Wenn der Anfänger im Zeichnen sich zum ersten Male der lebendigen Natur gegenüber sieht und sie auf der Fläche nachzubilden strebt, wird er zunächst durch die unendliche Mannigfaltigkeit und Verwobenheit der Umrisse verwirrt. Um sie für die Nachbildung zu vereinfachen und sie zu beherrschen, wendet er sich dem Einzelnen zu und sucht jedes Ding in seiner möglichst erkennbaren und bezeichnenden Lage zu sehen und wiederzugeben. In dieser Beschreibung, die wir als Muster für die älteren Anschauungen ansehen können, finden wir, wenn auch nicht wortwörtlich, die Vorstellung von der „Schwierigkeit" der Perspektive, und die meisten, mit denen man über diese Frage spricht, werden dieses Wort auch ausdrücklich brauchen. Sie vergessen, daß es nicht auf eine mathematisch genaue Perspektive ankommt, die es bis zum fünfzehnten nachchristlichen Jahrhundert überhaupt nicht gegeben hat, sondern bloß auf den mehr als gelegentlichen Gebrauch von ungefähren Verkürzungen. Es liegt auf der Hand, daß es keine Lösung ist, bei Zeichenkünstlern vom Range der ägyptischen zu sagen, solche ungefähren Verkürzungen seien ihnen „zu schwer" gewesen, sie hätten sie nicht wieder-

1 S. 213 u.

geben „können". Wer sich damit begnügt, denkt ebensowenig zu Ende wie der, der statt dessen ausweichend von „nicht wollen" oder „einfach nicht tun"[a] spricht. Was verursacht denn die „Schwierigkeit", die doch einen mittelalterlichen Maler nicht hindert? Was hemmt denn das „Können", lähmt den „Willen" oder hindert die „einfache Tat"?

Auch der flüchtigste Betrachter der ägyptischen Kunst, mag er sie lieb gewinnen oder nicht, lernt in ihr eine Kunst mit hohen Ansprüchen kennen, und zwar eine, die in der Schärfe ihrer Formen uns das Fehlen der Verkürzungen besonders hart empfinden läßt. So gerät er meist unter den täuschenden Eindruck, in der „unnatürlichen" Naturwiedergabe der ägyptischen Zeichenkunst das Ergebnis gerade ihr eigentümlicher, sonderbar ertüftelter „Gesetze"[1], ein im Grunde blut- und lebloses Wesen vor sich zu haben.

Es gibt keinen besseren Schutz gegen diesen Irrtum als das Wissen um die schon angedeutete Tatsache, daß bei unseren Kindern[b] und zeichnerisch Ungebildeten die Schräganſichten und Verkürzungen ursprünglich ebenso fehlen wie bei den sogenannten Naturvölkern[c] und allen nicht vom Griechentum berührten großen vergangenen Kulturen. Daß die genannten vier Gruppen, trotz ihrer großen Ausdruckverschiedenheit, im Urgrund der Naturwiedergabe[2] verwandt sind[3], ist einer der fruchtbarsten Funde in der Erforschung der „vorgriechischen" Zeichenkunst. Er hat allen Gedanken an irgendwelche stillschweigende oder gar ausgesprochene Verabredung, selbst an gegenseitige Beeinflussung, ein Ende gemacht. Der Grund muß in einer allgemeinen Anlage des erkennenden menschlichen Geistes liegen. In diese Grundbedingungen der „vorgriechischen" Naturwiedergabe haben wir nun erst tiefer hineinblicken können, seit man eben jenen früher über die Achsel angesehenen Zeichnungen der Kinder und „Wilden" ernsthaft nähergetreten ist. Solange man sich allein auf die „vorgriechische" Kunst vergangener Völker beschränkte, kam man nicht über die äußerliche Feststellung der zeichnerischen Tatsachen hinaus, und war verlassen, sobald es sich, wie bei uns hier, darum handelte, die Vorgänge zu deuten. Denn die alten Künstler sind tot und haben uns ihre Gedanken nicht ausgesprochen. Dagegen können die Kinder und Naturvölker uns noch jederzeit unmittelbar, durch Versuche oder mündlich auf vorsichtige Fragen, Auskunft geben. Wenn man also stets Beispiele aus dem Ägyptischen mit solchen aus den anderen Gruppen verbindet, so ist man gegen jenen Irrtum von der erklügelten Art der ägyptischen Naturwiedergabe geschützt. Man hat dann ein vortreffliches Werkzeug, um in das Wesen zu dringen und zu erkennen, daß es sich um durchaus Natürliches und Lebendiges handelt. In solcher Weise denke ich vorzugehen, also durch

1 Vgl. Anm. 98a. 2 Zu diesen beiden „Schichten" siehe S. 330 ff. 3 S. 248 m.

meine Untersuchungen auch vom Ägyptischen aus den Satz von der Gleichartigkeit der Darstellungsgrundlagen zu bestätigen und sein Verständnis zu vertiefen.

Hätte ich eigens die Zeichnungen der Naturvölker, Kinder und Ungebildeten zu untersuchen, so müßte ich die in jedem dieser Kreise auch vor dem Eindringen der Verkürzungen spürbaren Entwicklungsstufen zu scheiden suchen. Das liegt aber nicht in meiner Aufgabe. Sie verlangt zwar, daß ich die Entwicklung innerhalb des Ägyptischen verfolge, aber für die andern Kreise habe ich nur die Gleichheit der Grundlagen ihrer Naturwiedergabe herauszuarbeiten.

Ich werde zum Deuten der ägyptischen oft gerade solche Bilder brauchen, die den kindlichen Geist am deutlichsten zeigen. Denn sie führen am nächsten an die Quelle heran. Natürlich will ich durch solche Zusammenstellung nicht etwa die Zeichnungen an Kunstwert vergleichen. Im Gegenteil, es soll klar werden, daß es sich um den hier gar nicht handelt, sondern eben nur um Grundsätze der gegenständlichen Wiedergabe der körperlichen Umwelt[a]. Dabei nehme ich in den Kauf, daß es Manchen wie eine Lästerung schmerzen wird, jene Erzeugnisse neben Kunstwerke gestellt zu sehen, und daß bei anderen Lesern dadurch wirklich die ägyptischen Werke anfangs mögen herabgedrückt werden. Demgegenüber vertraue ich auf die eigene sieghafte Macht der ägyptischen Kunst. Es liegt in deren Wesen, daß ich ihren Reichtum aus der Einfalt entwickle. Den einer anderen Kunst müßte man wohl aus der Vielfalt zusammenströmen lassen.

Die Vorstellung von der angeblichen Unnatur der ägyptischen Körperwiedergabe scheint auch in der Fachsprache noch durch, mit der man von diesen Dingen in den Arbeiten über ägyptische Kunst zu handeln pflegt. Da wird gesagt, der Ägypter habe zum Zeichnen Dinge „projiziert", „umgeklappt", „in die Höhe gehoben" oder sonst zu einander „verschoben", „im Schnitt gezeichnet" und anderes derart. Besonders das Wort projizieren wird heutzutage bei der Rede von der ägyptischen Zeichenkunst gern gebraucht. Und doch gehört das Verfahren, das es ausdrückt, ganz und gar nicht in die Beschreibung einer ägyptischen Zeichnung hinein, wenn man das Wort nicht entwertet und einfach für „entwerfen, darstellen" braucht. Man soll ihm den Inhalt lassen, der ihm in der Zeichenkunst zukommt: daß man nämlich so zeichnet, als ob die verschiedenen Punkte der Vorlage durch gleichläufige oder bündelförmige von ihnen ausgehende Strahlen auf der Zeichenfläche festzulegen seien. Es ist von solcher, sozusagen unsichtigen Projektion des zu zeichnenden Gegenstandes noch weit entfernt, wenn der ägyptische Bildhauer sich auf die bereiteten Flächen seines Steinwürfels die Linien des Rundbildes aufreißt[1], das er körperlich

1 S. 320 f.

aus dem Blocke herausholen will und im Geiste schon unmittelbar hinter der Fläche sieht. Da ist das Wort projizieren am Platze. Sofort sehen aber diese Aufrisse anders aus als die gewöhnlichen Flachbilder[1]. Welcher „vorgriechische" Zeichner von Naturkörpern denkt sich sein Vorbild so hinter oder auch vor seiner Malfläche, um es zu „projizieren"? Ist das Wort „projizieren" nur schief, so sind die andern geradezu gefährlich. Denn solche bequemen Worte, die vom Standpunkte unserer heutigen Naturbetrachtung gewählt sind, wird man zwar der Kürze wegen manchmal nicht entbehren wollen, es besteht aber nur zu sehr die Gefahr, daß sie trotz aller Vorsicht sich wie ein Nebel zwischen uns und die Wahrheit schieben. Sie könnten ja höchstens dazu anleiten, heute Zeichnungen herzustellen, die so scheinen wie die alten.

Das Wesen des größten Teiles der Naturwiedergabe in den Werken ägyptischer Flachkunst, das heißt desjenigen Teiles, der mit den Erzeugnissen der Kinder und Wilden verwandt ist, wäre begrifflich mit wenigen Sätzen zu kennzeichnen. Diese Sätze würden aber wie blutlose Schatten sein. Sie gewinnen erst Leben, wir bekommen über den Aufbau der ägyptischen Zeichnungen erst Klarheit, wenn wir uns die Sätze aus Beispielen ableiten und den vielfach verzweigten Folgen nachgehen, die sich aus ihnen ergeben. Seiner Natur nach ist dieses ganze Gebiet so gut wie ohne Entwicklung[2], also durch die ägyptische Geschichte hindurch sich gleich geblieben. Die Belege aus ihm kann ich daher allen Zeiten entnehmen.

Dagegen fordern jene auf S. 83 o angedeuteten wenigen Anpassungen der Naturwiedergabe an die Seheindrücke der Bildtiefe, daß ich ihre Entwicklung darlege. Denn sie haben eine solche, die noch dazu anziehend genug ist. Für diesen Teil muß ich also die Belege sorgfältig nach der Zeit scheiden, in der sie entstanden sind.

Man weiß, welche große Rolle in der künstlerischen Tätigkeit das Gedächtnis spielt, eine so große, daß H. v. Helmholtz[a] den Begriff Künstler unter einem bestimmten Gesichtspunkte umschreiben konnte als „Menschen, deren Beobachtung sinnlicher Eindrücke vorzugsweise fein und genau, deren Gedächtnis für die Bewahrung der Erinnerungsbilder (sinnlicher Eindrücke) vorzugsweise treu ist." Das gilt vom heutigen ebenso wie vom ägyptischen und primitiven Künstler. In einem jeden müssen sich Mengen von Seheindrücken aufsammeln, auch verschiedene von demselben Gegenstande, den er von den verschiedensten Seiten gesehen hat. Von den vielen Eindrücken ein und desselben Körpers werden aber im „vorgriechischen" Künstler nur einige wenige lebendig beim absichtlichen Wieder-

1 S. 229 o. 291 u. 325 o. 2 S. 340 ff.

erzeugen in der Vorstellung. Wirksam bleiben nämlich, die anderen verdrängend, nur die, welche den betreffenden Körper befreit von allen Verkürzungen und Verschiebungen der Perspektive zeigen.

Hören wir, um das zu begreifen, wie sich Kinder und Erwachsene, deren Äußerungen uns zugänglich sind, zur Perspektive stellen. Um recht zu erfassen, was im Innern des Menschen vorgeht und die Lösung einzuleiten, scheint es mir zweckmäßig, einige gut beglaubigte Belege aneinanderzureihen, die die verschiedenen Stufen des inneren Kampfes anschaulich zeigen:

Ein dreijähriger Knabe war auf einer Seefahrt von London nach Holland in einiger Ferne an der holländischen Küste entlanggefahren und hatte dabei auf einem Uferdamme winzige Männchen gesehen, die mit zierlichen Schubkarren arbeiteten. Noch bis ins sechste Lebensjahr hinein war Holland für den Knaben das Land mit den niedlichen kleinen Menschen[1]. — Das Sehbild ist aufgenommen und Dauervorstellung geworden, aber das Rätselhafte nicht bemerkt: das Kind hatte eben keine Gelegenheit gehabt, die Sinnestäuschung zu erkennen; erst das spätere Leben hat rückwirkend durch Schlüsse aus anderen Erfahrungen ihm diese Erkenntnis gebracht.

K. Ph. Moritz[2] berichtet, wie ein Turm in Hannover für ihn immer äußerst anziehend gewesen sei. Er habe ihn entzückt betrachtet und oft die Stadtmusikanten beneidet, die oben auf dem Umgang standen, um abends und morgens hinunterzublasen. Stundenlang habe er das Geländer betrachtet, das ihm von unten so klein schien, daß es ihm selbst nicht bis an die Knie gereicht haben würde, und über das doch kaum die Köpfe der Musiker hervorragten. — Das Rätsel ist erfaßt, die verkleinert wahrgenommenen Gestalten der dem Knaben als erwachsene Männer bekannten Bläser setzten sich in seiner Vorstellung ohne weiteres unbewußt in die Lebensgröße um: „Er sieht sie nicht klein, sondern fern[3]." Anders die nicht aus der Nähe bekannte Brüstung: die erscheint ihm weiter klein, obgleich er über das Mißverhältnis grübelt.

Ein Schulmädchen wurde unangeleitet darauf aufmerksam, wie der geradlinig vor ihr liegende Schulweg an einem bestimmten Hause ganz schmal wurde, und war erstaunt, bei diesem Hause angelangt, den Weg so breit zu finden wie am Anfang[4]. — Das Rätsel wird gelöst, der Seheindruck als Täuschung erfaßt.

H. v. Helmholtz[5] erinnerte sich noch im Alter deutlich des „Augenblicks, wo ihm die Tatsache aufging", daß entfernte Dinge kleiner aussehen.

---

1 Mir von den Eltern des Kindes, Herrn Karl Curtius und Frau, erzählt. 2 Anton Reiser, Ende des ersten Teils. 3 J. von Uexküll, Deutsches Volkstum 1928, S. 26. 4 Frl. E. Roth mündlich. 5 Vortr. u. Reden Bd. 1, Über d. Sehen.

Er ging an einem hohen Turme vorbei, auf dessen oberstem Umgange sich Menschen befanden, und mutete seiner Mutter zu, ihm die niedlichen Püppchen herunterzulangen. (Dann muß ihm, durch belehrende Worte der Mutter, durch Näherkommen an die Menschen auf dem Turme oder durch eigenen Rückschluß aus anderen Erfahrungen, die Wahrheit bekannt geworden sein.) Später habe er noch oft nach jenem Turme emporgesehen, wenn sich Menschen darauf befanden, aber sie wollten dem Gewitzigten nie wieder zu niedlichen Püppchen werden. — Das Beispiel setzt das von den holländischen Menschlein fort: die Täuschung wird erkannt, und von da an tritt zwangläufig die Berichtigung ein; die scheinbare Verkleinerung wird nun zu einem Mittel, Entfernungen zu beurteilen. Merkwürdigerweise fehlt dem Bericht das Wichtigste, von mir in der Klammer ergänzte: die Art, wie Helmholtz das Richtige erkannt hat, also gerade der „Augenblick, wo ihm die Tatsache aufging".

Zur klaren Erkenntnis der Wahrheit, auf welche uns die eben erzählten Beispiele vorbereiten sollten, hilft endlich ein gewichtiger Zeuge aus dem Altertum. Es sind Aussprüche Platons, in denen er gegen die Täuschungen Der Malerei eifert, die Scheinbilder gebe, nicht Wirklichkeitsbilder[1]. Denn[2] sie rechne auf die schlechten Teile unseres Inneren, die ihr Urteil nicht durch Messen, Zählen und Wägen zu läutern strebten, sondern den trügerischen Sinneseindruck ruhig hinnähmen. Er nennt als solche Gesichtstäuschungen: Veränderungen der scheinbaren Größe nach der Entfernung, was auch die zeitgenössischen Bildhauer bei überhohen Werken bedächten[3], ferner Brechung beim Eintauchen ins Wasser. Dazu aber auch die Unmöglichkeit, hohles und gewölbtes zu unterscheiden, was auf den Gebrauch des Schattens in der Malerei geht[4]. In der Tat wird die Malerei, die sich den genannten Täuschungen unterwirft, Skiagraphia, wörtlich „Schattenmalerei" genannt. Obgleich vom Schatten hergenommen, deckt der Name, wie man sieht, auch die Linienperspektive. Als das Wort aufkam, man sich der neuen Darstellmittel bewußt wurde, müssen also Schattung und Verkürzung eng verbunden geschienen haben, die Schatten aber mehr aufgefallen sein. Sie gaben dem Ganzen den Namen. Manches deutet darauf hin, daß die neue Art zuerst die allgemeine Aufmerksamkeit erregt hat, als die Theatermalerei sie aufgriff. Platon faßt sein vernichtendes Urteil zusammen[5]: „Selbst also schlecht (weil verzerrend) und auf Schlechtes gewendet (weil sie sich nicht auf die ewigen Urbilder der Dinge, sondern auf deren irdische Abbilder richtet), bringt die Kunst, die den Gegenstand nicht gibt wie er Ist, sondern wie er scheint[6], auch nur Schlechtes hervor."

1 Vgl. S. 250 o. 2 Platon, Staat 602 D bis 603 B. 3 Platon, Soph. 236 A. 4 Platon, Staat 602 C. 5 Platon, Staat 603 B. 6 Platon, Staat 598 A. Siehe auch Anm. 95a.

Man ist vielleicht geneigt, diese Ansichten Platons nicht als vollen Beweis in unserer Sache gelten zu lassen, da es sich um einen Philosophen handelt, dem solche Gedanken aus seiner Lehre zufließen mochten. Ich glaube, daß die Sache gerade umgekehrt liegt, und daß die Frage mit ihrem „Schein oder Wirklichkeit?" viel bedeutsamer für Platons gesamte Gedankenbildung gewesen ist, als man gewöhnlich annimmt. Jedenfalls ist sein Urteil nicht die Tüftelei eines Philosophen, sondern trifft den Kern des Widerstandes gegen die Neuerung. Denn derselbe deutlich ausgesprochene Widerwille gegen die perspektivische Malerei als ein trügerisches, verzerrtes Abbild des Wirklichen spricht auch aus allen Zeugnissen, die wir von heute Lebenden erlangen können.

Mir ist von jemand, der viele Kinder in den Anfangsgründen des Zeichnens unterrichtet hat[1], erzählt worden, daß wiederholt Schüler, die eine runde vor ihnen stehende Schale nachzeichnen sollten, in leidlich richtiger perspektivischer Schräganſicht die obere Öffnung als Langrund ansetzten, sie dann aber eilig wegwischten mit den Worten: „Nein, das Ist ja nicht so", und nun dieses Rund zum Kreise erweiterten (vgl. Abb. 35).

Ganz dasselbe empfand ein Schwarzwaldbauer, von dem mir ein befreundeter Maler[2] erzählte. Der Maler zeichnete das Haus des Bauern, der danebenstehend zuschaute. Kaum hatte der Künstler die Giebelseite angegeben und zog die Firstlinie nach dem tiefer liegenden Augenpunkte schräg abfallend, als jener die Arbeit plötzlich unterbrach, indem er, mit dem Zeigefinger auf diesen letzten Strich deutend, höchst erstaunt fragte: „Ja, warum machen Sie denn die Dachkante so schief? Mein Haus Ist doch nicht schief."

Ich führe aus der langen Reihe ähnlicher Beispiele hier nur noch eines an, da es zufällig aus dem heutigen Ägypten stammt. Mein Gewährsmann[3] zeichnete auf Wunsch einen am Hofe des Vizekönigs angestellten Eingeborenen der besseren Stände, das Gesicht in Schräganſicht. Der Mann sah das Bild an, schien erst zufrieden und wollte es haben, besann sich aber dann und meinte, er möge es nicht, denn es sei nicht richtig. Auf die Frage, was er denn daran auszusetzen habe, antwortete er, sein Schnurrbart sei doch auf beiden Seiten gleich lang, der Zeichner aber habe ihn nur auf der einen Seite richtig, auf der andern viel zu klein gezeichnet. Er war nicht davon zu überzeugen, daß das richtig sei, sondern wiederholte nur immer, sein Schnurrbart sei auf beiden Seiten gleich lang und müsse auch gleich lang gezeichnet werden. Er hat schließlich wirklich das Bildchen nicht angenommen und noch nach Jahren, als der Zeichner ihn zufällig wieder traf und nicht erkannte, dessen Gedächtnis nachgeholfen: „Weißt Du nicht

1 Frl. E. Roth. Bestätigt durch verschiedene andere Mitteilungen.
2 Herr A. Bollacher. 3 Herr K. Herold.

mehr? Du hast mich doch einmal mit einem großen und einem kleinen Schnurrbart gemalt!"

Wie dieses Beispiel zeigt, führt die Perspektive fertiger Bilder manchmal zu entschiedener Abwehr. Meistens aber pflegen sich Kinder und Ungebildete vor fremden Zeichnungen, die sie nicht im Entstehen verfolgen, ganz wie vor der Natur zu verhalten: das Berichtigen der Verkürzungen geht unbeachtet im Innern vor sich. Sehr lehrreich ist dafür der Schluß der eben erzählten Geschichte mit dem Schwarzwaldbauern: dieser war nach vielem Bemühen des Malers wohl imstande, die fallende Linie des Firstes auch in der Natur zu sehen, blieb aber dabei, sein Hausdach sei in Wirklichkeit doch gerade. Schließlich wußte der Maler nur den einen Rat, nun nicht weiter zu verfolgen, wie das Bild entstehe. Als der Bauer nachher das fertige sah, wußte er sich kaum zu lassen vor Erstaunen: „Es ist doch eine merkwürdige Geschichte mit dem Malen. Das ist mein Haus, gerade so steht's da." Wenn nun ein zeichnerisch noch „vorgriechisch" eingestellter Mensch das perspektivische Bild eines anderen nicht nur betrachtet, sondern nachzeichnet, so mag er wohl dem Muster Strich für Strich leidlich richtig nachgehen[1]. Auf das eigene Zeichnen wird das oft ohne Einfluß bleiben; dann ist eben nur die Vorlage an sich, nicht auch das Verhältnis zu dem in ihr steckenden Naturvorbilde, Gegenstand der Aufmerksamkeit gewesen. Ebensogut aber kann natürlich die durch den Reiz der Neuheit angeregte besinnliche Vertiefung in ein perspektivisches Werk den Anstoß zu selbsttätigem perspektivischem Zeichnen geben. Auf diese Weise breitet sich der Gebrauch der Verkürzungen, der ungefähren Perspektive aus; denn da sind die Träger ja vor allem Werke, nicht Worte. Diese müssen erst hinzutreten bei der Verbreitung der mathematischen Perspektive[2].

Alle von mir angeführten Beispiele, die ich, wie gesagt, beliebig vermehren könnte, sind untereinander verschieden und doch wieder gleich. Wir haben einerseits den grübelnden Philosophen, der die Tatsachen gut kennt, und das Kind, das sie bemerkt, aber sich selbst verbessert, andererseits den Bauern und den ägyptischen Beamten, die niemals von sich aus die perspektivischen Verkürzungen beachtet haben. Diese verschiedenen Leute weisen die Erscheinung, wenn sie ihnen nähergebracht wird, von sich, alle aus demselben Grundgedanken heraus: vielfältige Erfahrung hat sie gelehrt, den perspektivischen Schein zu berichtigen, als Täuschung zu verwerfen, die die wirkliche Form der Dinge verzerre. Millionen von Malen geht das Berichtigen im Innern des Menschen still aber sicher vor sich, so daß nur selten das Mißverhältnis jemand auffällt und er vor eine Entscheidung gestellt wird. Wo aber der Widerstreit gefühlt wird und urteilende Worte

1 S. 263 u. 2 S. 255 u.

hervorlockt, da tönt uns überall dieses „Das Ding Ist nicht so wie im perspektivischen Bilde" entgegen.

E. Löwy hat sich[a] nun scharf gerade dagegen gewendet, daß man eine wie immer erklärte Scheu vor der optischen Täuschung ins Feld führe. Zum Widerspruch ist er vor allem gereizt durch die zu verstandesmäßige Auffassung der Vorgänge, die aus den älteren Beschreibungen[1] spricht. Wie verdienstlich es aber auch gewesen sein mag, daß er das Unbewußte beim Sichten der Erinnerungsbilder herausgearbeitet hat, so hat ihn doch der Schwung des Gegenstoßes zu weit gerissen. Denn auch er muß ja natürlich feststellen, daß die Erinnerung nur bestimmt geartete, unverkürzte „Ansichten" festhält, fragt sich aber nicht, warum das so ist. So bleibt also schließlich bei ihm das Problem ungelöst, ja, die letzte Frage überhaupt ungestellt. Wir merken, daß sowohl in der Löwyschen Schilderung wie in der, gegen die er sich wendet, Körner von Wahrheit stecken, die aber noch der Pflege bedürfen, ehe sie Frucht tragen können. Mir scheint, die beiden schließen einander gar nicht aus. Jedenfalls aber beweisen die eben an uns vorübergegangenen Zeugnisse ohne Zweifel, daß wir ein gutes Recht haben, die Scheu vor dem Widerspruch zwischen dem perspektivischen Sinneseindrucke und der Wirklichkeit, wie man sie zu kennen glaubt, als das eigentlich Treibende beim Vermeiden der Verkürzungen in der Malerei anzusehen, oder besser die unbewußt gewonnene Erfahrung von jenem Widerspruche als Grund dafür, daß Empfindung und selbst Wahrnehmung der Schräganssichten und Verkürzungen für den „vorgriechischen" Zeichner unwirksam bleiben.

Es handelt sich bei dem Gegensatze zwischen der Malerei mit Verkürzungen und der, die keine kennt, in dieser Hinsicht also wirklich um einen Wechsel zwischen zwei entgegengesetzten Standpunkten in der Wiedergabe der Sinnenwelt: auf dem uns heute vertrauten ist man bemüht, allein das durch die Augen wahrgenommene Scheinbild voller Verkürzungen wiederzugeben. Auf dem andern dagegen ist man darauf aus, soweit es im Augenblicke die Teilnahme und die auf den verschiedensten Wegen erfahrene Kenntnis gestatten, die Dinge in ihrer wesenhaften gegenständlichen Wirklichkeit, wie sie in der Vorstellung des Zeichners lebt, darzustellen[b], das heißt ohne die Verkürzungen, Schatten und sonstigen Zufälligkeiten. Zu diesen gehören auch die luftperspektivischen Täuschungen, die wir in uns so selbstverständlich und ohne es zu merken berichtigen, daß noch jetzt, wo sie auch wissenschaftlich vollständig klargelegt sind, die Menschen sie in der Malerei oft nur mit Widerstreben oder gar nicht annehmen wollen. Sie werden ja, weil ihnen das von Jugend auf in Bildern vor Augen geführt worden ist, heutzutage zugeben, daß ferne

1 S. 86 m, auch Anm. 103 a.

Berge blau scheinen, aber schwerlich, daß auch wenige Meter Luft schon in ähnlicher Weise wirken. Goethe spricht, wie das meiner Arbeit vorgesetzte Losungswort zeigt, ganz im Sinne meiner Ausführungen über „den hohen Wert desjenigen Stils, den man mit Recht den wesentlichen genannt hat, weil es ihm mehr um das Wesen der Gegenstände als um ihre Erscheinung zu tun ist". Der Ausspruch geht mittelbar gewiß auf Platon[1] zurück[a].

Wenn H. v. Helmholtz einmal sagt[b], das getreue Abbild der Natur könne, da das Gemälde auf einer Fläche auszuführen sei, selbstverständlich nur eine perspektivische Ansicht der darzustellenden Körper sein, so ist das nur bedingt richtig. Abgesehen davon, daß er nicht an die Werkzeichnungen[2] denkt, gilt der Satz ja auch sonst nur, wenn man ein „für uns heute" einschiebt. Helmholtz konnte noch nicht wissen, daß wir in der „vorgriechischen" Kunst eine Malerei haben, die zwar, was die Verkürzungen betrifft, nicht auf den Seheindruck gegründet ist, aber doch auf ihre Weise ebenso ernst ein gegenständlich getreues Abbild der Wirklichkeit erstrebt wie die perspektivische[3].

Hält man sich vor Augen, daß selbst aus der besten perspektivischen Zeichnung ohne Berechnungen oder Hilfszeichnungen so gut wie nie das richtige Verhältnis der Tiefenmaße zu den andern erkennbar ist, sobald nicht weitere Mittel dazukommen, so wird man zugeben, daß dadurch in der Tat die perspektivische Malerei in gewisser Beziehung ein Opfer an der Wiedergabe der Wirklichkeit, einen Verzicht auf die Genauigkeit der Aussagen von den einzelnen Eigenschaften der Körper fordert. Man ist versucht, sich vorzustellen, daß, wenn ein Ägypter und ein Grieche nach dem fünften Jahrhundert v. Chr. ihre Malerei erörterten, der Ägypter sich mit einem Schein des Rechts gegen die „Trugmalerei" gewendet hätte, und zwar mit Gründen, die den platonischen aufs Haar glichen. Er könnte ihr gewichtig seine Malerei als die „Wirklichkeitsmalerei" gegenübergestellt haben. Man sähe zum Beispiel, dürfte er ausführen, wie an ägyptischen Zeichnungen, wenn man sie verstehe, oft eigentlich alle drei Körpermaße, Länge, Breite und Höhe, in ihrem Verhältnis zueinander sofort abgreifbar seien (Abb. 49. 99), was das Bild mit Verkürzungen auch dem, der es verstehe, nie bieten könne. Der griechische Künstler hätte darauf wohl lächelnd eine Antwort im Sinne eines Goethischen Ausspruches geben können, der die Wichtigkeit der Schräganſicht betont: „Wir würden gar vieles besser kennen, wenn wir es nicht zu genau erkennen wollten. Wird uns doch ein Gegenstand unter einem Winkel von fünfundvierzig Grad erst recht faßlich." Daß der Begriff der „Wirklichkeit" im „vorgriechischen" Bilde, sobald man versuchte, ihn übergebühr-

1 S. 91 u. 2 S. 254 u. 3 S. 6 m. 337 u.

lich, über das Fehlen der Schräganſichten und Verkürzungen hinaus, zu erſtrecken, gar bald fallen gelaſſen werden müßte, wird ſich noch oft zeigen.

Am ägyptiſchen wie an jedem anderen „vorgriechiſchen" Zeichner zieht alſo eine große Menge der Wahrnehmungen eines Körpers vorüber, ohne in ſeinen Bildern eine Spur zu hinterlaſſen. Beim Zeichnen erfaßt er aus dem Strome nur die, die frei ſind von den perſpektiviſchen Verwirrungen. Es wirkt die Erfahrung, daß eine verkürzte Anſicht buchſtäblich das Vorbild in ſeinen Rechten kürzt, es um anſehnliche Teile ſeines Beſitzes betrügt.

Die Ausleſe geſchieht wohl zum großen Teil auf Grund der Vorſtellungen, die das Auge ſelbſt geliefert hat. Es kann aber keinem Zweifel unterliegen, daß noch ein zweiter Sinn dabei wirkſam iſt, das iſt der Taſtſinn. Sofort wird das klar, wenn man ſich etwa eine große rechteckige Tiſchplatte als Vorbild denkt. Dieſe ſieht in jeder „vorgriechiſchen" Zeichnung rechteckig aus (Abb. 22, von einem achtjährigen Mädchen), obgleich niemand, außer bei einem unerhörten Zufall, ſie je mit unverkürzten Kanten und unverſchobenen Winkeln zu ſehen bekommt. Man darf daran erinnern, daß beim Kinde das erſte Organ, mit dem es ſich in ſeine Umgebung ein-„fühlt", ſie be-„greift", die Hand iſt, der das Auge erſt folgt. So müſſen auch weit ſpäter noch die einander ſtets widerſprechenden, durch den Sehſinn empfangenen Eindrücke ſich ſehr oft den durch Taſten im weiteſten Sinne, wie Abtaſten mit den Händen, Abſchreiten und Muskeltätigkeit beim Einſtellen des Auges, erlangten Vorſtellungen unterordnen und durch ſie unbewußt verbeſſern laſſen. Nur dadurch, daß wir uns die ſtille aber zähe Mitwirkung dieſes gegen täuſchende Verkürzungen gefeiten Sinnes recht lebhaft vorhalten, können wir die ſo unſäglich ſchwer eingehende Tatſache ganz begreifen, daß beim Zeichnen die etwa auftauchenden Verkürzungseindrücke alsbald abgefangen werden. So ſpärliche ſchlüpfen durch, daß ſie dann haltlos ſtreunen. Sie können in ihrer Schwäche und Vereinzelung nicht zu einer Macht werden, die eine Umbildung der ganzen Naturwiedergabe erzwänge.

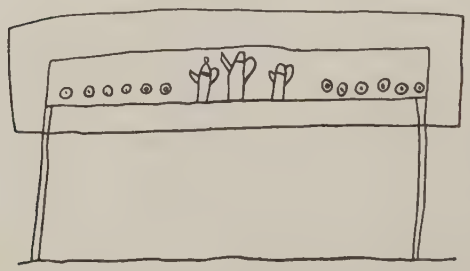


Abb. 22. Kinderzeichnung eines Tiſches mit rings überhängendem Tuche.

Die berichtigende Erfahrung braucht übrigens nicht immer gerade an dem unmittelbar vorliegenden Stücke ſelbſt gemacht zu ſein[1]; dann ent-

1 S. 100 u.

scheidet ein Schluß aus wirklich oder vermeintlich Gleichartigem, und oft wird erst durch eine lange Kette von richtigen oder falschen, bewußten oder unbewußten Schlüssen die Erfahrung mit ihrer letzten Anwendung verbunden sein. Im Anfang kann vielleicht ein vom Ende recht verschiedener Gegenstand liegen.

Jetzt verstehen wir, worin für jemand, der auf das Zeichnen mit Verkürzungen gebracht wird, dessen „Schwierigkeit" liegt[a]. Eben darin, daß sich die andersgerichtete, in jedem Menschen steckende Anlage entgegenstemmt. Sie ist es, die bewirkt, daß im „vorgriechischen" Zeichner die Schräganſichten schemenhaft unkräftig bleiben und Verkürzungen nur höchst selten ein zur zeichnerischen Wiedergabe ausreichendes Erinnerungsbild zu hinterlassen vermögen. Das geht so weit, daß selbst beim Arbeiten angesichts der Natur[1] das Bildwerk nicht unmittelbar dem jeweiligen Seheindrucke nach dem verkürzt stehenden Dinge entspricht, sondern dem für die Wiedergabe allein wirksamen unverkürzten Vorstellungsbilde. Eine Verkörperung dieser Vorstellung wird das Werk. Es ist also nicht sehbildgetreu, sondern, wie wir sagen wollen, *vorstellig*. Nun ist ja aber die Vorstellung gegenüber einer etwa erstrebten, in allen Beziehungen vollkommenen Wiedergabe des Sinneseindruckes in jedem Kunstschaffen bald mehr, bald weniger hindernd tätig. Daher dürfen wir das „Vorgriechische" nicht nur mit dem Gattungsbegriff „vorstellig" bezeichnen, sondern müssen einen genauer abgrenzenden Artbegriff finden. Wir gewinnen ihn, indem wir uns von der Verneinung freimachen, die in Worten wie „Fehlen von Schräganſichten" liegt. Wenn man solche Ausdrücke braucht, liegt darin doch immer der Vorwurf eines Mangels, ein Messen mit fremdem Maßstabe, das schlecht stimmt zu unserem Streben, die „vorgriechische" Art aus sich heraus zu erfassen. Wir wenden also das Kennzeichen des Fehlens der Schräganſichten ins Bejahende und sagen: die „vorgriechischen" Zeichnungen sind *geradansichtig*; alle Einzelkörper werden so gezeichnet, als ob sie in gerader Richtung zu ihren Flächen angesehen wären[b]. Selbst wenn einmal ein „vorgriechischer" Zeichner ein Ding oder mehrere unter Schräganſichten zusammenfassen will, zeigen die Einzelbestandteile so gut wie stets[2] das Wesen der Geradansichtigkeit[3]. „*Geradansichtig-vorstellig*" ist die so gewonnene Begriffsbestimmung für das allen Menschen ursprüngliche Bilden, das vom Sehsinne so erstaunlich unabhängig ist, daß man nur zögernd von „Ansichten" sprechen möchte. Den Gegensatz, das grundsätzlich mit Verkürzungen arbeitende Zeichnen, werden wir nach Bedarf als schräganſichtig, als sehbildähnlich oder als sehbildgetreu[c] bezeichnen, Worte, deren Ab-

---

1 S. 100. 101 u. 2 Siehe über die wenigen ägyptischen Ausnahmen S. 212. 213.
3 S. 158 o. 193 o. 195 o. 207 u. 212 m.

stufung ohne weiteres verständlich ist: schräganſichtig werden wir brauchen, wo der Gegensatz zur Geradansichtigkeit besonders betont werden soll, sehbildähnlich für die Zeit vom fünften vorchristlichen bis zum fünfzehnten nachchristlichen Jahrhundert, sehbildgetreu für die am Ende dieser Zeit geschaffene mathematische Perspektive[1]. Ebensowenig aber wie der Gattungsbegriff „vorstellig" genügte, würde der Artbegriff „geradansichtig" allein ausreichen. Denn es gibt eine ganze Reihe später genauer zu besprechender Erscheinungen in der „vorgriechischen" Kunst, die durch ihn nicht gedeckt werden, weil dabei andere Seiten des vorstelligen Schaffens als die Geradansichtigkeit in den Vordergrund treten. Es sind das zum Beispiel: Das Hervorheben von Figuren durch Größe (S. 242), das Fehlen von Teilen (S. 122), die Überfülle von Teilen (ebenda), unechte Durchsichten (S. 124), „Schnitte" (S. 128), ja auch das Fehlen der Verkleinerung entfernter Körper gegen gleichgroße nähere (S. 85. 242). All das kommt ja noch lange neben dem grundsätzlichen Gebrauche der Verkürzungen vor in der sehbildähnlichen Kunst[2], bis zur Erfindung der sehbildgetreuen. Ich bitte also den Leser, wenn ich manchmal für das Ägyptische das Wort vorstellig allein brauchen sollte, dann doch immer das „geradansichtig" bei sich zu ergänzen; denn auch die eben genannten Erscheinungen treten ja in einer „vorgriechischen" Kunst nur in geradansichtigen Formen auf. Das Erfassen des Begriffes der geradansichtigen Vorstellungsbildung hat Folgen, die uns im sechsten Kapitel über das Gebiet der Flachkunst hinaus auch das Verständnis der Grundlagen der Naturwiedergabe im Rundbilde eröffnen werden.

Wir werden manchmal von dem „Grundsatz" oder dem „Gesetz"[a] der Geradansichtigkeit sprechen, sind aber nun davor bewahrt, zu glauben, daß jemals ein „vorgriechischer" Zeichner sich dieser Eigenschaft seines Schaffens in ihrer Gesetzmäßigkeit bewußt geworden sei, sie wie eine Vorschrift im Kopfe gehabt habe, ähnlich wie es die mathematische Perspektive verlangt[3]. Man schafft triebhaft in dieser Richtung[4]. Höchstens an Einzelheiten und, wenigstens in Ägypten, an der stilistischen Ausprägung der Formen, wird in gewisser Weise bewußt gearbeitet.

Eine Vorstellung ist ein eigentümliches geistiges Gebilde, über das die Wenigsten recht nachzudenken pflegen. Meist läßt man sich durch allzuoft im Leben gebrauchte Worte wie „Das steht mir lebhaft vor Augen" täuschen. In Wirklichkeit kann sich bei der normalen Gesichtsvorstellung der Mensch an Gesehenes zwar genau erinnern, vermag es bis in die Einzelheiten zu beschreiben, ja auch bildlich darzustellen, aber ohne es notwendig in seiner Anschauung zu haben, ohne es zu sehen. Das „lebhaft vor Augen stehen" ist eben nur selten wörtlich zu nehmen. Was

1 Vorbehalte auf S. 255 o. 2 S. 244 o. 3 S. 256 o. 4 S. 308 o.

es bedeuten könnte, mag an Erscheinungen bei Leuten klar werden, die man Eidetiker (vom griechischen eidos, Bild, Gestalt) genannt hat[a]. Diese haben wirklich anschauliche Gedächtnisbilder, die, von den gewöhnlichen optischen Nachbildern unterschieden, bei Verschluß der Augen oder im dunklen Raume, zuweilen auch bei offenen Augen, den früheren Seheindruck als solchen in hellseherischer Deutlichkeit wiedergeben. Nicht die Künstler, wohl aber die Jugendlichen vor der Reife, haben am häufigsten solche Anschauungsbilder, die natürlich auch sämtliche Verkürzungen des unmittelbaren Sehbildes aufweisen. Man sollte nun erwarten, den Einfluß in den Zeichnungen so gearteter Kinder zu finden. In Wahrheit unterscheiden sich beim Zeichnen junge Eidetiker im Punkte der Verkürzungen nicht von anderen Kindern. Was sie schaffen, ist geradansichtig, denn in ihren Zeichnungen werden die perspektivischen Züge des eidetischen Anschauungsbildes ebensowenig wirksam wie die des ersten Seheindruckes vom Vorbildkörper, der vor ihnen steht und den sie ansehen. Der Eidetiker kann als Zeichner nach der Natur vor dem Nichteidetiker erst im Vorteil sein, wenn beide unter dem Drucke griechischer Einflüsse dem schräganschichtigen Zeichnen, dem mit Verkürzungen, verfallen sind[1].

A. Einzelkörper.

a) Ganz flache Körper.

Bei unserer Untersuchung werden wir zuerst die einfachen, dann die vielgliedrigen Einzelkörper betrachten, schließlich die geschlossenen oder offenen Gruppen aus mehreren Einzelkörpern und in ihnen die Ansätze zur Wiedergabe der Bildtiefe, soweit von einer solchen überhaupt die Rede sein kann. Die Grenzen zwischen den einzelnen Abschnitten lassen sich allerdings nicht scharf ziehen: ich rechne gelegentlich zwei oder mehr verbundene Einzelkörper schon zu den vielgliedrigen Körpern und kann mich auch sonst nicht allzu eng binden.

Gehen wir vom Einfachsten aus und denken uns als die Vorlage eines Zeichners zuerst einen Körper, von dessen drei Ausdehnungen die eine so gut wie gar nicht in Betracht kommt, so daß er im wesentlichen nur zwei hat, also fast nur eine einzige Fläche bildet.

Liegt dieser Gegenstand einem Kinde zu gerader Aufsicht vor Augen, also so, daß er die Vollansicht bietet, so ist ohne weiteres klar, was geschieht: die zeichnende Hand führt auf der Malfläche Bewegungen aus, die den keine Verkürzungen zeigenden Umriß- und sonstigen Linien der Vorlage entsprechen: die Hand mit dem Stifte geht, tastet ihnen also nach[2].

1 S. 249 u. 328 u. 2 S. 96 u.

Wenn das Vorbild so vor dem Kinde liegt, daß es nur in schräger Ansicht, also stark verkürzt, zu sehen ist, so muß man zwei Fälle unterscheiden:

Nehmen wir an, dem Zeichner sei der Gegenstand bis dahin völlig unbekannt gewesen, also ihm auch niemals in anderer als dieser verkürzten Ansicht vor Augen gekommen, er könne ferner körperlich nicht sich zu ihm oder ihn zu sich anders stellen, und auch aus der Beleuchtung oder aus anderen Körpern, die er für ähnlich hält, nicht zum Erschließen der in den Verkürzungen steckenden „Täuschung" angeregt werden, so müßte natürlich auch sein Bild perspektivisch verkürzt sein.

Wenn der Zeichner den vor ihm liegenden Gegenstand der Art nach kennt, dann kann man bei Kindern öfters beobachten, wie sie versuchen, sich körperlich so zum Vorbilde zu stellen, daß es eine unverkürzte Aufsicht ergibt[a]. Aber auch wenn das nicht geschieht, kommt eine Zeichnung zustande, die so aussieht, als ob wenigstens rein geistig dieselbe

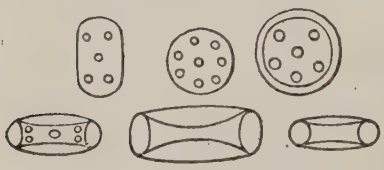


Abb. 23. Flache Brote. MR.

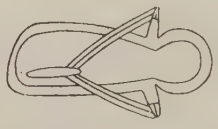


Abb. 24. Sandale in Aufsicht. MR.

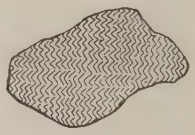


Abb. 25. See in Aufsicht. NR.

Stellung eingenommen wäre. Denn auch in diesem Falle gleicht das Bild genau dem nach der Vollansicht; es fehlt ihm jede Spur einer perspektivischen Verkürzung. Dabei ist es natürlich gleichgültig, ob der Zeichner die Natur des Vorbildkörpers wirklich kennt oder nur zu kennen glaubt. Gerade das macht es übrigens schwieriger als man denkt oder fast unmöglich, die eben ausgesprochene Behauptung über das Verhalten vor einem unbekannten Körper durch fehlerfreien Versuch nachzuprüfen. Denn es wird sich im Zeichner doch wohl immer ein Schluß aus wirklich oder vermeintlich Gleichartigem einstellen[1].

So werden wir das Verhalten des Kindes und damit auch des „vorgriechischen" Malers beim Zeichnen nach einem einflächigen Vorbilde jetzt so fassen: die nachzeichnende Hand tastet[2] den geradansichtigen Vorstellungen vom Gegenstande nach. Liegt die Malebene gleichläufig mit der Vorlagefläche, so folgt die Spitze des Zeichenstiftes auch in der Richtung allen vorgestellten Linien des Vorbildes. Wenn aber die Malebene im Winkel zu der Fläche des Vorbildes steht, dann läßt sich bei den in die Bildtiefe laufenden Linien die nachtastende Hand ablenken durch den

1 S. 97 o. 2 S. 96 u.

Widerstand der Malebene oder die Bindung[1] an sie und führt nun auf ihr statt in der Richtung der Vorbildlinien die entsprechenden Bewegungen aus[2].

Als ägyptische Beispiele für die Zeichnung dünner flächiger Dinge mögen die verschiedenen flachen Brotarten dienen (Abb. 23), eine Sandale (Abb. 24), und schließlich Teiche und ihnen ähnliches, wenn dem Zeichner allein die Oberfläche maßgebend gewesen ist (Abb. 25), nicht die Tiefe wie in Abb. 77. Die Fläche, um die es sich handelt, darf sogar mannigfach gewellt und gebrochen sein, wenn nur im Augenblick der Arbeit diese Hebungen und Senkungen für die Vorstellung des Zeichners so zurücktreten können, daß für ihn ebensogut alles in einer Ebene liegen könnte. So wird eine Kugel einfach durch einen Kreis ○ wiedergegeben werden, da dieser Ausdruck der Vorstellung „rund" dem Zeichner vollkommen genügt. Eine Kugel von einer Scheibe zu unterscheiden hat er übrigens kein Mittel. Was er meint, kann sich höchstens aus dem Zusammenhange ergeben[a].

Die fertigen Umrißbilder werden mit Den Einzelheiten ausgestattet, die dem Zeichner nach dem Stande der Ausbildung seines Gedächtnisses gerade einfallen oder ihm beim Blicke auf das Vorbild im Augenblicke wichtig sind[b]. Es mag gleich hier bei den einfachsten Gebilden auch für alle im folgenden zu besprechenden verwickelteren gesagt sein, daß diese Ausgestaltung der Bilder alle Grade zeigen kann, von der bloßen Andeutung bis zu vollkommen realistischer Durchführung[3].

b) Einheitliche Körper mit drei klaren Ausdehnungen.

Bei den bisher besprochenen Dingen kann es kaum einen Zweifel über die Darstellweise geben. Anders schon bei Körpern, die zwar noch in sich einheitlich sind, bei denen aber, im Gegensatz zu den im vorigen Absatz behandelten, auch die dritte Ausdehnung unverkennbar ist und zur Darstellung lockt.

Mit einem solchen Körper habe ich Eigentümliches erfahren. Ich hatte einem meiner Kinder, dem damals sechsjährigen Knaben, dessen ich in der Widmung gedenke, eins der gewöhnlichen steil kegelförmigen Bechergläser so hingestellt, daß ein Einblick in die obere Öffnung kaum möglich war, jedenfalls aber sich diese höchstens als ganz schmales Langrund darbot, das Glas also fast ganz in der Seitenansicht erschien (Abb. 27 b). Zu meiner Überraschung bestand das Bild einfach aus einem Kreise (Abb. 27 a). Der kleine Zeichner sah auf sein Vorbild und war ernstlich

---

1 S. 107 u. 2 S. 107 m. 304 u. 325 m. 333 u.
3 331 o.

bemüht, es getreu darzustellen. Er war aber in dem Augenblick so vollständig beherrscht von der Vorstellung „Das Glas ist rund", daß hinter dem Kreise der Oberansicht alles übrige völlig verschwand und die Zeichnung aussieht, als habe er senkrecht auf das Glas hinabgeblickt. Das verblüffende Bild steht durchaus nicht allein. Ich gebe noch (Abb. 26a) die Zeichnung einer Schale von der Hand eines dreizehnjährigen Mädchens und daneben wieder die Ansicht, die dessen leibliches Auge empfing (Abb. 26b). Wir sehen also von neuem, daß das gezeichnete Bild nicht aus dem reinen Seheindruck entspringt, sondern vorstellungsgemäß, man ist versucht zu sagen verstandesmäßig, entsteht[a].

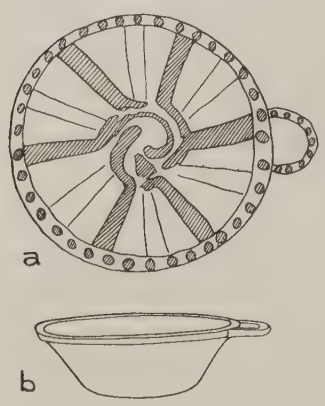


Abb. 26. Kinderzeichnung (a) nach einer bemalten Schale (b).

In Wirklichkeit wird zwar ein in dem Grade wie Abb. 27a unsinnliches Bild von einem Gefäß wohl nur in Zeichnungen von Kindern, selten in denen Ungebildeter vorkommen. Die Ägypter haben, wo wir sie kennen lernen, schon längst gefühlt, daß mit dem Kreise ○ zwar Eine Eigenschaft weitmündiger Gefäße erfaßt würde, aber eben gerade nicht die das einzelne Stück unterscheidende. So werden wir, wo es dem Zeichner auf die Form des besonderen Gefäßes ankommt, und das wird fast immer der Fall sein, stets die reine Seitenansicht ▽ finden: die wenig bezeichnende Oberansicht wird nicht gebraucht. Sie kommt nur vor, wenn bei einer flachen, vielleicht noch gar gemusterten Schale der nicht hoch aufgehäufte Inhalt gezeigt werden soll. Dann aber (Abb. 28)[b] sieht das Bild ganz wie die Kinderzeichnung von Abb. 26a aus.

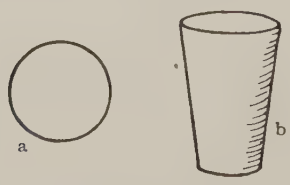
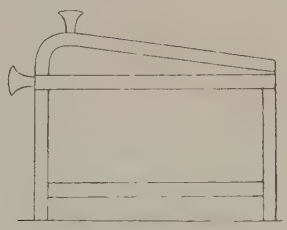


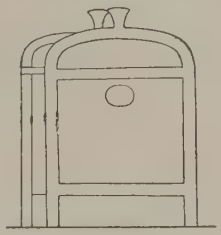
Abb. 27. Kinderzeichnung (a) nach einem Becherglase (b).

Abb. 28. Korbteller mit Früchten und daraufliegenden Lotosblumen. NR.

Bei Körpern, von deren Flächen die eine die andern beträchtlich überwiegt, wird sich in der Vorstellung des Zeichners meistens die breiteste durchsetzen, da sie fast immer die bezeichnendste ist. Ein Ei also erscheint

immer als Langrund, als „Oval" ○, nie etwa als Kreis. Doch ist die breiteste Ansicht natürlich keine unabänderliche Regel, sondern es lassen sich auch Fälle denken, wo die schmalste Ansicht gewählt wird. Man vergleiche die Truhe von Abb. 29 mit denen von Abb. 30 und wird dabei auch merken, warum jede der beiden Ansichten gewählt ist. Es sind nämlich zwei verschiedene Truhenarten gemeint: die eine, Abb. 29, hat einen Deckel, der von hinten in einer Ebene ansteigt und nach vorn in kurzem Bogen abfällt, eine schöne Form der Bedachung, die im alten ägyptischen Hüttenbau ihren Ursprung hat[1], und ihre Eigenart von der Langseite her darbietet. Die andere, Abb. 30[2], hat einen tonnenartig gewölbten Deckel, dessen Form sich auf der Schmalseite am schärfsten ausspricht.





Truhen.

Abb. 29. Eine einzelne von der Langseite gesehen. NR.

Abb. 30. Ein Paar von der Schmalseite gesehen. NR.

Jedenfalls wird aber in der Regel nur eine einzige der möglichen Ansichtsflächen im Bilde erscheinen, und die andern werden ausfallen. Dem Buchstaben nach könnte man ja dies Verschwinden ganzer Körperflächen im Bilde manchmal schon als Verwendung einer perspektivischen Erscheinung auffassen, aber wir tun besser — das lehrt uns das Glas in Abb. 27a — mit solcher Deutung vorsichtig zu sein und das Wort perspektivisch hier auf das Vorkommen von Schräganſichten mit Verkürzungen zu beschränken. Wollen wir genauer bestimmen, welche Ansicht für die Zeichnung gewählt wird, so müssen wir uns damit begnügen, zu sagen: es ist immer eine solche, bei der sich der Körper in seinen bezeichnenden Eigenschaften darbietet[a]. Diese Hauptansichtsfläche wird wie bei ganz flachen Körpern in gerader Ansicht dargestellt.

Soll der festgelegte Flächenumriß mit den nötig scheinenden Einzelheiten gefüllt werden, so entsteht in manchen Fällen ein unseren Augen auffälliger Zwiespalt. So werden (Abb. 31d) bei Bildern der prunkvollen Gefäße des Neuen Reiches die strahligen Muster am Bauche zwar natürlich nicht perspektivisch nach den Seiten zusammengeschoben, aber sie folgen

1 S. 31 m. 2 Zur Zeichnung der Gruppe siehe S. 191 o. 192 o.

auch öfters nicht einmal dem Krugumriß. Straff senkrecht stehen dann die Linien des Musters wie ein gerades Gitter in der Fläche, als ob sie eine selbständige Zeichnung seien[a]. — In etwas anderer Form denselben Vorgang sehen wir an dem Becken der Abb. 31e. Das Gefäß selbst ist, wie

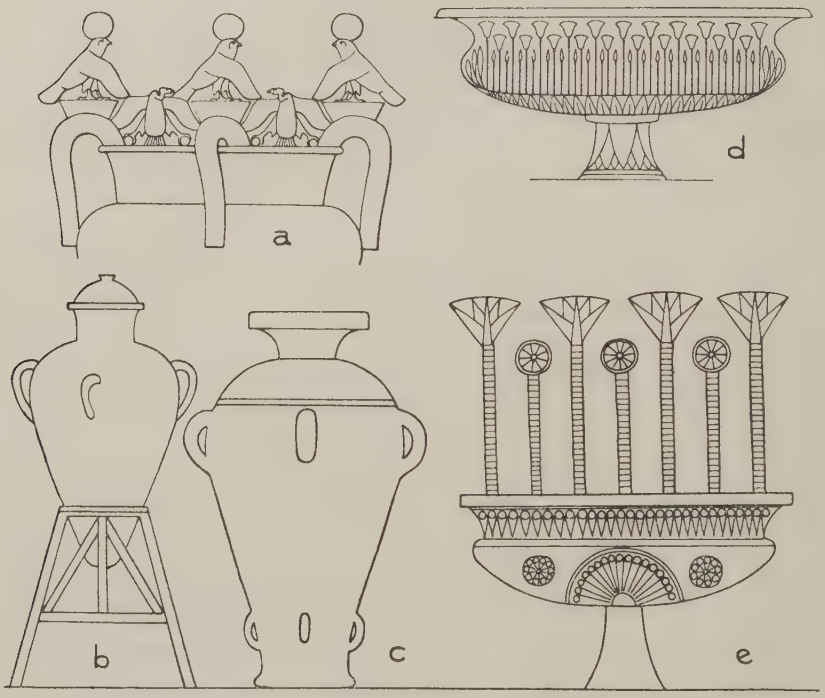


Abb. 31. Ägyptische Zeichnungen von Gefäßen.
a Hals und Schulter eines drei- oder vierhenkligen Kruges mit figürlichen Aufsätzen. b. c Krüge mit drei oder vier Henkeln. d Becken mit strahligem, getriebenem und gestochenem Außenschmuck. e Becken mit figürlich aufgesetzten Blumen und getriebenem und gestochenem Außenschmuck (strahliges Muster um den Fußansatz). Sämtlich NR.

immer, in reiner Seitenansicht gezeichnet, und so würden Wir das den Fuß strahlig umgebende Muster oben durch eine Gerade begrenzen, ähnlich wie in Abb. 31d. Der ägyptische Zeichner von Abb. 31e weiß aber, daß das Muster im Kreise um den Fuß liegt, und so zeichnet er wenigstens so viel eines Kreises an diese Stelle, wie im Gefäßumriß Platz findet.

Wenn aus irgendeinem Grunde nicht nur eine, sondern mehrere aneinanderstoßende Flächen des Körpers dem Zeichner wichtig scheinen,

so treten nach der Hauptfläche auch die Vorstellungen von den Nebenflächen einzeln in den Brennpunkt der Aufmerksamkeit, und ihre Bilder werden unverkürzt neben die andere gesetzt. Manchmal gleitet dabei die Vorstellung des Zeichners von der einen in die andere über, ohne daß sie von einander getrennt würden: beim Bilde der ägyptischen Königsschlange, der Schildviper, von der Seitenansicht des Kopfes in die Vorderansicht der Brust[1], also ähnlich wie bei der Darstellung des Menschen[a]

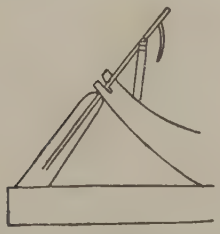


Abb. 32. Geschlitztes Schiffsheck mit eingelegtem Ruder. NR.

Abb. 33. Markttasche. AR.

(Taf. 1), wo die Vorstellung dann bei der Brust aus der geraden Vorderansicht der Schultern wieder in die gerade Seitenansicht zurückgleitet[2]. Auch wo am Vorbilde die Flächen durch scharfe Kanten getrennt sind, findet man in der Zeichnung gelegentlich solches Hinübergleiten. Nach dem Alten Reiche ist im ägyptischen Schiffbau eine Art Ruder aufgekommen, das mit dem unteren Ende manchmal in einem Schlitze des Hecks liegt.

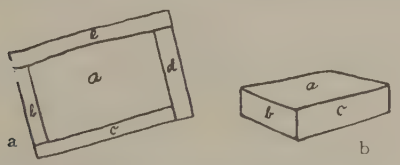


Abb. 34. Kinderzeichnung (a) nach einer Kiste (b).

Abb. 35. Kinderzeichnung: Umgestülpter Blumentopf.

In Bildern wird natürlich der Hauptteil des Schiffsrumpfes in reiner Seitenansicht gegeben, doch gleitet der Zeichner ohne weiteres in die Oberansicht des geschlitzten Hecks hinüber (Abb. 32), also ähnlich wie bei dem Holz, durch dessen Schlitz in Abb. 41 der Schakal seinen Schwanz hängen läßt[b]. Meist aber werden bei kantigem Zusammenstoß der Flächen diese auch in der Zeichnung durch Striche getrennt. So entstehen Zeichnungen von Giebelhäusern mit Satteldach, an denen beide Giebelfelder sichtbar sind[c], von Markttaschen, die die breite Hauptfläche, rechts und links

1 S. 144 m. 2 S. 284 o.

daneben aber auch die beiden Seitenflächen zeigen (Abb. 33), von Stühlen (Abb. 99) oder Betten (Abb. 49), wo die Sitz- oder Liegefläche unverkürzt oben an die Seitenwand stößt, von gedeckten Tischen, deren Tuchüberhänge die Platte auf allen vier Seiten umrahmen (Abb. 22), oder von Kisten (Abb. 34), wo ebenfalls die Hauptfläche rings von den vier Seitenflächen umgeben ist, so daß das Ganze uns eher wie ein Spiegelrahmen anmutet. Und so ist denn auch die häufigste Art, wie Kinder solche Körper wie das Becherglas von Abb. 27b nachzeichnen, die, daß sie unten an den Vollkreis (Abb. 27a) die reine Seitenansicht hängen (Abb. 35), und zwar natürlich mit gerader Bodenlinie. Bei den genannten und vielen ähnlichen Beispielen spricht man gewöhnlich davon, daß der Zeichner sich die eine Fläche „umgeklappt" denke. Die Fälle des Übergleitens von einer „Ansicht" zur anderen zeigen, daß solcher Ausdruck ganz schief bezeichnet, was im Menschen vorgeht.

Wer die ägyptische Flachkunst auf das scharfe Aneinandersetzen mehrerer Flächen eines einheitlichen Körpers durchsieht, wird es in ihr nicht so häufig treffen wie in Kinderzeichnungen. Die Künstler finden, wie ich oben angedeutet habe, meist eine einzige bezeichnende Ansicht.

Auch beim Erfassen mehrerer Flächen gilt die oben beim einflächigen Vorbilde gegebene Ausdeutung des Vorganges, wonach die zeichnende Hand den Vorstellungen von den unverkürzten Linien des Vorbildes nachtastet. Wie großer Wert auf die auch dem Tastsinne[1] standhaltende Übereinstimmung mit der Wirklichkeit gelegt wird, dafür zeugt folgendes: öfters greifen Kinder, die einen Becher wie Abb. 27b abzeichnen wollen, nach dem Vorbilde, stülpen es mit der Öffnung aufs Papier und fahren mit dem Stift rings um den Rand. Ein zwölfjähriger Knabe ferner, der im Zeichenunterricht schon auf die Perspektive hingewiesen war, zeichnete zwar die obere Öffnung richtig als Langrund, den Boden aber doch noch als gerade Linie. Als er gefragt wurde, warum er diesen nicht auch gerundet gezeichnet habe, hob er den Becher auf, strich mit der Hand unter dem Boden weg und sagte[2]: Aber er Ist doch gerade; wenn er rund wäre, könnte er nicht stehen. Mir gestand ein im Zeichnen ungeübter Fachgenosse, er wisse nichts an dem Bilde auszusetzen, und würde trotz seiner vierzig Jahre den Becher genau ebenso zeichnen. Er braucht sich nicht zu schämen, denn es würde hunderttausenden von Gebildeten ebenso gehen. Das zeigt, wie festgewurzelt und nur durch Erziehung übertäubt[3] die Neigung zur geradansichtig-vorstelligen Darstellweise in uns allen sitzt[a].

Eindrücke von der Tiefe der einzelnen Körper werden Uns durch ägyptische Zeichnungen nicht vermittelt. Besonders lehrreich sind die Fälle, in denen etwa ein Kasten oder ein Stuhl so getragen wird, daß in

1 S. 96 u. 2 Nach Frl. C. Siemens. 3 S. 328 u.

Wirklichkeit die eine Hand des Tragenden auf der uns zugewendeten, die andere auf der uns unsichtbaren Seite liegt (Abb. 101). Im Bilde erscheinen auch die Finger der hinteren Hand auf der uns zugewendeten Kastenseite, als ob nicht ein tiefer Körper, sondern ein Brett getragen werde[1]; man vergleiche auch die Art, wie die Hand in Taf. 39, 3 den Kopf umfaßt. Um die Vorstellung des Tragens und Umfassens auszudrücken, brauchen die Künstler die Finger an diesen Stellen. Auch uns helfen sie zum Verständnis und stören nur, wenn wir besonders auf den sinnlichen Eindruck eingestellt sind. So etwas gehört zu den Dingen, die Goethe einmal „Hieroglyphen" nennt, „deren jede Kunst bedarf"[2]; wir würden eher von „Zeichen" sprechen.

Wenn aber in Uns eine Zeichnung nicht das Gefühl des Körperhaften erregt, so muß es nicht auch dem alten Zeichner gefehlt haben. Während er seinen Vorstellungen von den verschiedenen Flächen des Vorbildes nachtastet, braucht ihm zwar nicht immer bewußt zu werden, daß er dabei auch Tiefen nachgeht. Wenn aber doch, so ändert auch das nichts an dem Aussehen seiner Zeichnung. Denn dann tritt in Kraft, daß seine Hand sich beim Nachtasten von Vorstellungen der Tiefenausdehnungen durch den Widerstand der Malfläche auf diese ablenken läßt[3]. So werden also die Tiefen zwar gegeben, aber wie die Breiten in der Malebene ausgebreitet. Es wird keinem Ägypter eingefallen sein, aus der Zeichnung (Abb. 241a) einer Statue wie Abb. 12 herauszulesen, daß die Schulterbreite sich in die Schrittrichtung strecke[4], und er wird, wenn nicht im einzelnen Falle ein Irrtum vorlag, nie einen Zweifel daran geduldet haben, daß bei Bildern wie Abb. 49 und 99 die Oberflächen wagerecht liegen und nicht etwa aufrecht stehen. Das offenbart sich ja sofort, wenn man sich einen derartigen Gegenstand von der Hand desselben Künstlers gleich nacheinander einmal im Flach- und dann im Rundbilde gestaltet denkt. In das Körpergefühl geradansichtig-vorstelliger Zeichner läßt ein Erlebnis blicken, das ich mit meinem fünfjährigen Sohne gehabt habe. Er stellte sich zum Abzeichnen vor die Mitte der Langseite eines Hauses mit etwas gewalmten (a) Seitengiebeln. In der Zeichnung (Abb. 36) gehen die Seiten der großen Dachfläche (b) senkrecht aus den Hausseiten (c) als deren Verlängerungen heraus. Die Dachkanten (h), wie es dem Seheindruck entsprechen würde, sich einander zuneigen zu lassen, fiel dem Knaben nicht ein. Wohl aber quälte ihn, daß er an seine Malfläche gebunden war[5].

Abb. 36. Kinderzeichnung: Haus mit Krüppelwalm.

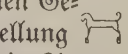
1 S. 193 o. 2 In Platon als Mitgenosse (zu Fr. L. Stollbergs Platonübersetzung) 3 S. 100 u. 4 144 m. 5 S. 101 o.

Freiwillig, nicht herausgefordert, erklärte er: „Die Seitenränder des Daches kann ich nicht schräg zeichnen, denn ich müßte sie ja (vom Papier weg — er machte das vor) zu mir her in die Luft ziehen." Ähnliches wird mir auch von anderer Seite[1] berichtet; da dachten die Kinder daran, durch das Papier hindurch Linien in die Tiefe zu stoßen, also den Widerstand der Malfläche zu brechen, um Körper wiederzugeben[2]. Man sieht, wie sehr der Tastsinn[3] mitwirken und die Körperlichkeit wahrgenommen sein kann, ohne in der Zeichnung für unser Auge Ausdruck zu finden. Man muß als sicher annehmen, daß für Ägypter die Andeutungen ihrer für uns tiefenlosen Bilder genügten, um ihre Phantasie in die vom Zeichner gewünschten Richtungen zu lenken, vorausgesetzt, daß sie die Natur der Gegenstände kannten oder erschlossen[4].

c) Vielgliedrige Einzelkörper.

Wenn einfache Körper sich als Teil, oder als Teil eines Teiles, dem Bilde eines größeren Gesamtkörpers einfügen müssen, bleibt ihre Behandlung dieselbe.

Am einfachsten ist es auch hier, wenn die Natur des Gesamtkörpers derart ist, daß in der Vorstellung Eine beherrschende Ansicht sich festsetzen kann, die alle wesentlichen Teile bietet. Natürlich darf auch für diese Gesamtansicht nur die Forderung gelten, daß der Blick des Beschauers senkrecht auf die Hauptfläche des Körpers zu fallen scheine. In sehr vielen Fällen wird das nicht die Vorder-, sondern eine Seitenansicht sein. Dahin gehören fast alle ägyptischen Tierbilder (Taf. 17, 2), die jedem heutigen Beschauer deshalb so schnell eingehen, weil die Seitenansicht der Tiere meist alles Wesentliche umfaßt. Ebenso sind aber auch Stühle und Bänke am häufigsten in Seitenansicht dargestellt.

Es ist eigentümlich, daß selbst der an sehbildgetreues Zeichnen Gewöhnte die in Taf. 35, 2 links erkennbare Art der Möbeldarstellung  die ich „vorstellig reine Seitenansicht" nennen will, und die auch in Kinderzeichnungen vorkommt, so leicht hinnimmt. In dem Namen liegt, daß sie keineswegs aus dem Sinneseindruck, sondern aus der Vorstellung entstanden ist; denn aus dem sinnlichen Eindruck kann der Mensch solche Ansichten nicht schöpfen: das Auge des Menschen nimmt niemals einen Stuhl so auf. Es kommen in diesem Falle die vollkommen ausgebildete heutige Werkzeichnung und die ägyptische Kunst von verschiedenem Ausgang im wesentlichen zum selben Ende. Der heutige Werkzeichner hilft sich, wenn er seine Weise sich wissenschaftlich begründen will, dadurch, daß er eine Ansicht aus unendlicher Ferne annimmt. Läßt man sich dadurch

1 Von Frl. E. Roth, C. Siemens u. a. mündlich. 2 S. 304 m. 3 S. 96 u. 4 S. 100.

etwa verleiten, in die ägyptische Zeichenkunst den Ausdruck „Fernbild" hineinzutragen, so muß man ähnliche Vorbehalte machen wie für andere Fachausdrücke auf S. 88, 131, 190 und sonst. Denn dem ägyptischen Stuhlzeichner ist der Gedanke des Fernbildes durchaus fremd. Sein Bild ist einfach dadurch entstanden, daß alles, was im Sehbilde verkürzt neben der in gerader Ansicht vorgestellten Hauptfläche stand, vor dem inneren Auge des Menschen unwirksam blieb. Beim Nachdenken wird der Wegfall wohl damit begründet, daß die beiden anderen, in diesem Bilde nicht sichtbaren Beine ja genau entsprechend den sichtbaren, und zwar hinter diesen, ständen. Wenigstens hat mir eines meiner Kinder, ein sechsjähriger Knabe, auf meine Frage, wo denn bei seinem wie Abb. 22 oder 51 gezeichneten Tische die andern Beine seien, geantwortet „Dahinter". Dementsprechend drehen wohl Kinder, die einen von der Seite gesehenen Menschenkopf richtig mit nur einem Auge gezeichnet haben, das Blatt um, zeichnen das andere auf die entsprechende Stelle der Rückseite und wenden zum Weiterzeichnen wieder zurück[a]. Also auch hier weiß der vorstellige Zeichner recht wohl, daß sein Bild etwas Körperliches vorstellen soll und wie dies körperliche Vorbild beschaffen ist. Diese Erklärung gilt, nebenbei bemerkt, auch für die hohen Säulen in Abb. 87, von denen jede eine ganze Reihe vertritt. Nur äußerst selten kommen im Ägyptischen, häufiger bei Kindern in gewissem Alter, Möbelbilder vor, bei denen alle vier Beine sichtbar sind, und zwar in einer Art, die ein Niederschlag der Vorstellung ist, daß das Gerät an jedem Ende zwei Beine nebeneinander habe (Abb. 38). Genau so sind auf einem Bilde Narmers (Abb. 37) bei einem Thronhimmel vorn zwei Stützen nahe beieinander gezeichnet, kaum, weil dem Maler eine solche Naturansicht mit den zusammengeschobenen Stangen vorgeschwebt hätte[1], eher wohl aus der Vorstellung heraus: „Dieses Dach hat vorn zwei Stützen[b]." Bei dreibeinigen Hockern entspricht dem die Vorstellung, daß eins der Beine den beiden anderen gegenüberstehe (Abb. 39c), wenn nicht etwa der gleiche Abstand der drei betont werden soll (Abb. 39a. b).

Abb. 37. Der König auf dem Hochsitze. Daneben Fächerträger. Oben schwebt schützend eine Geiergöttin. Frühz.

1 Höchstens könnte auch hier S. 213 o. gelten.

Obgleich in der Natur, was die Verteilung der Glieder anbetrifft, die Verhältnisse bei hochbeinigen ruhig stehenden Vierfüßlern ganz ähnlich sind wie bei den vierbeinigen Möbeln, wird doch die „vorstellig reine Seitenansicht" auf solche lebendige Wesen eigentlich nie angewendet. Sie kommt dagegen regelmäßig vor bei Tieren mit ganz kurzen Beinen, wie bei Krokodilen, Kaulquappen und dergleichen, und ebenso bei knieenden (Abb. 78) und hockenden (Abb. 111) Menschen, sitzenden Vögeln (Taf. 18,2 oben rechts) und hundeähnlich liegenden Tieren (Abb. 40). Wenn bei solchen Figuren die vorgestreckten Beine zu einem rechteckigen Block zusammengefaßt sind, wie bei Falken (Abb. 42), Krokodilen (Abb. 64) und auch

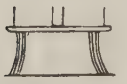


Abb. 38. Vierbeinige Fleischbank. NR.

Abb. 39. Hauptformen ägyptischer Dreibeinzeichnungen. NR.

Abb. 40. Löwe. Schriftzeichen. Pyr.

Abb. 41. Stange mit dem Bilde eines Schakalgottes. Pyr.

Abb. 42. Heiliges Falkenbild. MR.

liegenden Schakalen[a], so handelt es sich nicht um Bilder nach lebenden Wesen, sondern um die Wiedergabe uralter heiliger Rundbildwerke.

Die entsprechenden Zeichnungen nach Kultbildern hochbeiniger Vierfüßler sind daran kenntlich, daß sie wie der Schakal von Abb. 41 nur zwei Beine zeigen[b]. Auch die Bilder stehender menschlicher Gestalten, die nur Ein Bein sehen lassen (Taf. 42, 1 links), sind übrigens als Erbteil aus urzeitlichem Rundbilden aufzufassen[1]. Für die Zeichnung lebendiger hochbeiniger Tiere wird immer eine Form gewählt, die alle Beine erkennen läßt[c], offenbar, weil man die andere als starr und unlebendig empfindet[2]. Darum sieht man bei den Flachbildern sitzender Menschen fast immer den einen Fuß ein wenig vorgeschoben (Abb. 100. 102; Taf. 32)[3]. Auch Kinder und Naturvölker ziehen übrigens eine Zeichenweise vor, in der beim vierfüßigen Tiere alle vier, beim Vogel und Menschen beide Beine angegeben werden, und zwar beim vierfüßigen Tiere in der Art von

1 S. 309 m. 2 Vgl. S. 292 o. 3 S. 278 u.

Abb. 38. So wie hier die Tischbeine jeder Seite frei nebeneinander stehen, findet man selbst in den Figuren der erschlagenen Krieger auf der Schiefertafel mit dem Schlachtfelde (Taf. 2, 2) die ausgestreckten Beine rein vorstellig frei nebeneinander liegen, fast ohne sich zu decken, also ziemlich so wie bei den Schlangengeistern von Taf. 52, 2[1]. Sonst gibt die ägyptische Kunst, von der Zeit der Schiefertafeln an, die Beine der Lebewesen so, daß durch teilweise Deckung untereinander das dem Beschauer nähere Stück jedes Paares vom ferneren unterschieden wird. Diese Scheidung wird weiter dadurch gefördert, daß das nähere Glied ohne Unterbrechung in die Fläche des Körpers hineinläuft, während die Ansatzstelle des ferneren hinter dem Körper verschwindet. Das geschieht schon in den Reliefs der Schiefertafeln (Taf. 2 und in Abb. 37 der Geier). So wird in diesen Fällen also Ein Grundsatz der Perspektive, der Satz von der Undurchsichtigkeit der Körper, schon früh verwendet. Wie sorgsam man überlegt, zeigt das Bild einer Biene (Abb. 43) aus der Pyramidenzeit, wo ein entferntes Bein mit einem näheren abwechselt und auch die Flügel verschieden ansetzen. Daß bei der Zeichnung dieses Tierchens Nachdenken und nicht unmittelbare Naturbeobachtung die Anregung zur Abwechslung gegeben hat, scheint offenbar.

Abb. 43. Biene. Schriftzeichen. Pyr.

Abb. 44. Dechsel mit angebundener Klinge in Seitenansicht. MR.

Abb. 45. Gesicht mit Kinnbart. Schriftzeichen. Pyr.

Abb. 46. Dechsel mit angebundener Klinge in Vorderansicht. MR.

Ich habe bisher angenommen, daß die Teile des vielgliedrigen Gesamtkörpers alle in Einer Ebene oder in gleichlaufenden Ebenen liegen, etwa so wie die Augen in einem von vorn gesehenen Gesicht zur Ebene seines größten Umrisses (Abb. 45). Ist das nicht der Fall, liegen bei zusammengesetzten Körpern die Hauptrichtungen der Teile in verschiedenen, sich schneidenden Ebenen, etwa wie bei Rindern die Hörner und der Kopf, dann wird auch hier wieder jeder Teil in die Vorstellung gerufen und, meist unter Übergleiten aus einer Ansicht in die andere, nach seiner Eigenart so behandelt, wie wir es bei den selbständigen Körpern gesehen haben

1 S. 276 u.

(Taf. 16, 1). Das Bild erscheint dann so, als ob auch hier die Hauptflächen aller Teile, auch die in die Tiefe laufenden, in derselben, der des Bildes gleichlaufenden Ebene lägen[a]. Als Beispiel diene außer den Rinderhörnern noch einmal das von vorn gesehene Menschengesicht (Abb. 45), bei dem die Ohren unverkürzt seitlich angesetzt werden. An diesem kommt als uns auffällig dazu, daß die zwischen dem äußeren Augenwinkel und den Ohren liegende Fläche, die am Körper in die Tiefe läuft, auf der Malebene ausgebreitet wird (Taf. 47, 3), wodurch alle von vorn gezeichneten ägyptischen Menschengesichter in der Augenhöhe zu breit aussehen[b]. Die Nase hat in diesen Beispielen beide Flügel, ist also von vorn gesehen. So wird denn auch ihr Rücken in der Vollansicht des Gesichts meistens durch zwei senkrechte Linien eingefaßt[1]. — Sehr hübsch sind zwei Bilder einer Queraxt miteinander zu vergleichen, beide aus ein und derselben Zeit, dem Mittleren Reiche. Das erste (Abb. 44) zeigt die angebundene Klinge wie den Griff in Seitenansicht, das andere (Abb. 46) die Klinge in voller Vorderansicht.

Im Innern des Menschen — so können wir nun die Vorgänge im Zeichner abschließend[2] darstellen — besteht von einem Dinge der Außenwelt eine mehr oder weniger fließende Gesamtvorstellung — ich will sie eine „Schau" nennen[3] — in die alles zusammengeströmt ist, was der betreffende Körper in den Sinnen, im Denken und Fühlen[4] angeregt hat. Es ist „zum Unterschied vom Begriffe, der in der Summe der losgelösten Merkmale besteht, der ursprüngliche Zusammenhang der Inhalte, den der Begriff dann auflöst"[c]. Wenn der „vorgriechische" Zeichner sich an die Wiedergabe macht, so vollzieht er etwas solcher begrifflichen Auflösung Verwandtes, indem er weckend und klärend den geradansichtigen Einzelvorstellungen nachgeht, die unentwickelt in der „Schau" schlummern. Wir würden sagen, er wechsle dabei fast bei jedem Gliede seinen Standpunkt. Das geschieht in der Tat gelegentlich körperlich[5], in den weitaus meisten Fällen wird aber unbewußt rein aus dem Schatze der vorhandenen Vorstellungen schöpfend Stellung genommen. Da die Art und Zahl dieser Vorstellungen bei jedem Menschen verschieden, ja auch bei ein und demselben zu jeder Zeit anders sein kann, ist es klar, daß wir von vornherein nie sagen können, welche Teile des Vorbildkörpers in welchen Ansichten im Bilde erscheinen werden, auch wenn das Vorbild vor dem leiblichen Auge nur in einer ganz bestimmten Ansicht steht. Wie beim Bewußtmachen eines Begriffes der Gesamtbegriff des Gegenstandes durch die Neuverbindung der ausgewählten Merkmale erzeugt wird, so baut also[d] auch der „vorgriechische" Künstler das Bild

1 S. 211 o. 2 Nach S. 100 u. 3 Vgl. S. 307 u. 4 S. 244 o. 5 S. 100 o.

vielteiliger Körper aus ihren Teilen auf, indem er Schritt für Schritt der „Schau" nachgeht und die ihm gerade zur Verfügung stehenden geradansichtigen Einzelvorstellungen zeichnend aufzählt, man möchte sagen aufschreibt. Schade, daß wir in unserer Sprache statt des Lehnwortes „schreiben" nicht mehr das dem englischen „write" entsprechende alte deutsche Wort haben, das schreiben und zeichnen zugleich bedeutete. Den eben entwickelten Gedanken wieder aufnehmend könnte man etwa sagen, daß die Bilder sichtbar gewordene Begriffbildung darstellen[a].

Wie fördernd dieser Ausdruck ist, wird noch mehr einleuchten, wenn ich die genauere Schilderung hersetze[1], die der Philosoph von der Begriffbildung gibt. „Eine Vorstellung, die wir in absichtlicher Überlegung erzeugen, nennen wir in der Wissenschaft einen Begriff, und jeder Begriff entsteht aus einer auswählenden Neuerzeugung im Bewußtsein. Wenn wir uns von irgendwelchen Gegenständen unserer täglichen Erfahrung, von einem Baum, einem Stuhl, einem Hund, einen Begriff machen, und zwar nicht etwa erst den gattungsmäßigen Allgemeinbegriff Baum, Stuhl, Hund, sondern schon den Begriff von diesem einzelnen Gegenstande, so geschieht das, indem wir entweder von der einzelnen Anschauung oder von den in unserer Erinnerung angesammelten mehrfachen Anschauungen die einzelnen Merkmale gesondert hervorheben: aber das geschieht immer nur und kann immer nur geschehen an einem kleinen Teile dieser von uns niemals ganz aufzufassenden Mannigfaltigkeit, und die dabei ausgewählten Merkmale verknüpfen wir dann wieder zu der Einheit, die eben der Begriff bildet. So entsteht der Begriff durch zerlegende Auswahl und neue Verbindung. Der Inhalt also, den wir darin vorstellen, ist niemals ein einfaches Spiegelbild des Wirklichen, sondern er ist ein Erzeugnis des auswählenden und zusammenfügenden Denkens. Die Gegenstände der Erkenntnis somit, die wir in den Begriffen denken, sind nicht als Abbilder des Wirklichen gegeben, sondern im Denken und vom Denken selbst erzeugt.... Schon an unserer alltäglichen Vorstellungsbewegung können wir beobachten, daß für verschiedene Menschen und verschiedene Ziele jene Auswahl des „Wesentlichen" außerordentlich verschieden ist."

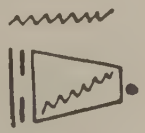


Abb. 47. Kinderzeichnung: Hund.

Zeichnerisch tritt die aufzählende sichtbare Begriffbildung in ihrer ganzen Blöße bei Zeichnungen von kleinen Kindern und Naturvölkern auf. Meine etwa fünfjährige Tochter wollte einen neben ihrem Stuhle mit abgewendetem Kopfe liegenden Hund abzeichnen. Das Bild sah wunderlich genug aus (Abb. 47). Mündlich erklärte das Kind, von vorn

1 Nach W. Windelband, Präludien 1919 S. 17.

(rechts) nach hinten (links) schreitend: Nase (der Punkt), Maul mit Zähnen (der Zickzacklinie) innerhalb des Vierecks der Kopfform, Ohren, Halsband. Das Bild ist eigentlich in unserem Sinne noch gar kein Bild, sondern nichts als ein Aufzählen der Teile, die der Zeichnerin eingefallen sind, räumlich ungefähr richtig angeordnet, aber eigentlich nur durch „Zeichen", nicht durch Abbilder festgehalten; noch sind die Teile nicht einmal durch eine Umrißlinie zusammengefaßt. Man könnte das Ganze als die Verkörperung der Aussage verstehen: „Der Hund besteht aus Nase, Maul und so weiter." Hinter dem Halse hat der Eifer versagt. Bemerkenswert ist einerseits, wie das Bild sich trotz allem an das Naturvorbild anschließt, denn die hier fehlenden Augen waren für das Kind in der Tat nicht zu sehen; andererseits ist das während des Zeichnens nicht sichtbar gewesene Maul mit den Zähnen aus der Vorstellung heraus sehr hervorstechend gegeben. Man beachte übrigens die Wellenlinie oben. Sie zeigt, daß eine solche Stufe des Zeichnens selbst in einem Alter noch möglich ist, wo schon die Bilderbücher, die doch perspektivisch gezeichnet sind, ihren Einfluß üben könnten; der Zickzack sollte nämlich, entsprechend den Beischriften in den Bilderbüchern, den „Namen", die Unterschrift, vorstellen[a]. Das Bildchen, dessen kleine Zeichnerin später einen recht guten Formensinn entwickelt hat, ist für das Verständnis der Werke „vorgriechischer" Künstler von erheblichem Wert. Natürlich begnügt sich deren bedeutend gesteigerte Sicherheit im Auffassen und Wiedergeben der Naturformen längst nicht mehr mit derartigen Andeutungen, aber im Grunde bleibt doch ihr Verfahren in seinem aufzählenden Nebeneinandersetzen der Teile immer dasselbe. Knüpfen wir an das vorhin vom „vorgriechischen" Zeichnen vergleichsweise gebrauchte Wort „schreiben" an, so wird man von der Aufgabe des Betrachters der Bilder in gewisser Weise als vom „Lesen"[1] sprechen können. In der Tat kommen wir geradansichtigvorstelligen Zeichnungen aller Art stets am besten dadurch nahe, daß wir ihren sachlichen Inhalt in aufzählenden Aussagesätzen ablesen[b], wie wir es beim Hundekopf getan haben. Dabei lassen wir, ebenso wie bei dem Vergleiche mit der Begriffbildung, uns gefallen, daß, was im Zeichner vorgeht, das Schöpfen aus dem Schatze an Einzelvorstellungen, etwas zu sehr den Anstrich des bewußten Wissens, Denkens und Urteilens erhält. Daß diese übrigens beim Zeichnen gelegentlich unzweifelhaft in den Vorstellungsablauf eingreifen, beweisen viele Beobachtungen. Es geht ja schon aus den Versuchen hervor, sich zum Gegenstande oder den Gegenstand zu sich während des Zeichnens anders zu stellen[2], um den Einzelheiten besser geradansichtig nachgehen zu können.

---

1 Vgl. S. 245 o. 2 S. 100 o. 112 u.

Als ich jenem zuerst erwähnten Knaben das Trinkglas von Abb. 27b wegnahm und an dessen Stelle eine Kaffeetasse (Abb. 48b) setzte, haftete der Gedanke an das Gefäßrund noch so stark, daß das Bild wieder ein einfacher Kreis wurde, nur daß an seine eine Seite der Tassenhenkel, und zwar in Seitenansicht, angefügt wurde (Abb. 48a).

Entsprechende Vorgänge liegen auf Schritt und Tritt nicht nur kindlichen Bildern, sondern auch jeder geradansichtig-vorstelligen Kunst zugrunde. Da hilft es nichts, nach einer einheitlichen Naturansicht zu suchen, die dem Künstler vorgeschwebt haben könnte, denn damit schöben wir ihm etwas unter, was ihm völlig fern liegt. Wir müssen danach streben und uns damit begnügen, seine Vorstellung abzulesen und sie uns klar anzueignen, entsprechend der des Kindes: „die Tasse ist rund und hat an der einen Seite einen Henkel."

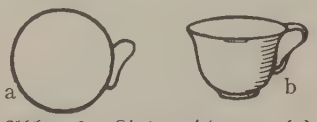


Abb. 48. Kinderzeichnung (a) nach einer Tasse (b).

So wird man denn auch die ägyptischen Zeichnungen von Stühlen richtig auffassen, bei denen über der Seitenansicht noch die Sitzfläche in

Abb. 49. Nach der Geburt des Königs und seiner Bildseele. Auf einem Bette. Oben der Himmel. NR.

voller Oberansicht gegeben wird (Abb. 99): „Auf den Stuhlbeinen liegt der Rahmen mit dem eingespannten Ledersitz." Ja, sogar wenn Menschen auf Stühlen[a] sitzen (Propyl. Bd. 2, 248, 2), also in Wirklichkeit die Sitzfläche bedecken, verfährt man, besonders in älterer Zeit, oft so, nach der Vorstellung: „Der Mensch sitzt auf (über) der Fläche[1]." Diese Darstellart ist jedoch dem Ägypter selbst so fremd geworden, daß bei Stühlen die Sitzfläche unter dem Sitzenden nur in der Frühzeit und am Anfange der Pyramidenzeit vorkommt, später aufgegeben worden ist. Aber in der reli-

1 Vgl. S. 159 m.

giösen Kunst des Neuen Reiches sieht man Betten, auf denen Menschen hocken, noch in derselben Weise dargestellt (Abb. 49)[a]. Es ist sachlich ganz das Gleiche, wie wenn der Schlitten, der einen Sarg trägt, so wie das Schriftzeichen 𓊪 gezeichnet wird[b]. Das ist natürlich — wir wissen es auch aus erhaltenen Stücken — eine einfache flache Schleife, kein hochgebauter

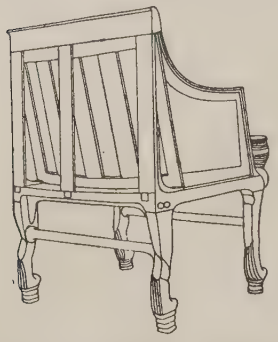


Abb. 50. Heutige Zeichnung eines Stuhles aus dem NR.

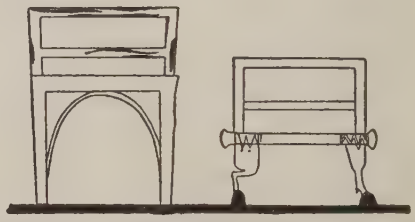


Abb. 51. Ägyptische Zeichnung nach Stühlen mit Rückenlehnen. Pyr.

Schlitten. Die scheinbar senkrechten Stiele liegen in Wirklichkeit wagerecht, durch die Last verdeckt. Bei Stühlen haben wir übrigens Fälle, wo auch die Rückenlehne, wenn es dem Künstler darauf ankam, sie so zu zeigen, in voller Breite auf der Seitenansicht des Stuhles steht (Abb. 51). — Ein Maler hatte einen Esel darzustellen mit geflochtenen sackähnlichen Packtaschen, jede auf einer Seite hängend und auf dem Rücken des Tieres mit der andern verschnürt. Im Bilde (Abb. 52) hängt die dem Beschauer zugewandte Tasche an ihrer richtigen Stelle; die andere scheint aufrecht wie ein Korb auf dem Eselrücken zu stehen, so daß das Ganze leicht zu verwechseln ist mit Bildern von Eseln, die außer der Seitenlast noch eine Rückenlast tragen (Ägypten S. 518)[c]. Dem Künstler der Doppeltasche lag nur daran zu zeigen, daß der einen Tasche eine zweite gleiche entsprach. Wie diese lag, wußte jeder Beschauer des Bildes.

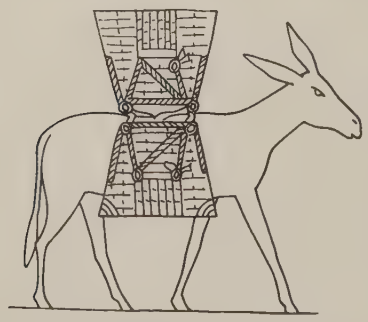


Abb. 52. Esel mit Zwillingspacktasche. Zwischenz.

Beim Aufbauen eines Körpers auf der Zeichenfläche werden also die Teile gegenüber den unserer Zeichenkunst vertrauten Ansichten oft recht absonderlich verschoben, und zwar bezieht sich das nicht nur auf die Richtung der Hauptachsen und Flächen, sondern ebenso auf die Ver-

hältnisse „hinter, vor, über und neben". Wir werden dadurch natürlich oft in Verlegenheit gebracht, wenn wir ein ägyptisches Bild ins Körperliche umsetzen sollen, zumal so manches Bild mehrere Möglichkeiten deckt. Ein paar besonders lehrreiche Beispiele seien hier besprochen.

Wer das Bild eines löwenbeinigen Stuhles auf Taf. 32 ansieht, wird daraus schließen wollen, daß die Sprossen bei dem Urbilde je ein Vorder- und ein Hinterbein verbunden hätten. An den erhaltenen Stühlen

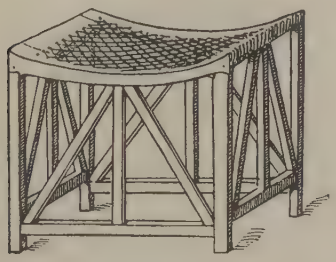


Abb. 53. Heutige Zeichnung eines Hockers des NR. mit einfach geschwungenem Sitz.

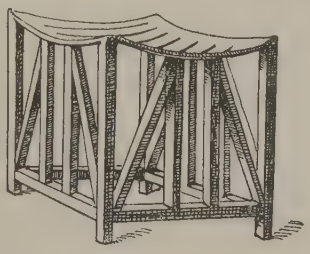


Abb. 54. Heutige Zeichnung eines Hockers des NR. mit doppelt geschwungenem Sitz.

findet man nun aber solche Sprossen meist nur zwischen den Vorderbeinen und zwischen den Hinterbeinen (Abb. 50); das wird mit dem Bilde gemeint sein. Man sieht, dem ägyptischen Künstler genügt der Eindruck „Die Beine sind durch Quersprossen verbunden", und er überläßt es dem Beschauer, sich zu denken, ob die Sprossen vorn und hinten oder rechts und links am Stuhle liegen. Wir möchten wohl wissen, wie er sich geholfen hätte, wenn man von ihm verlangt hätte, einen

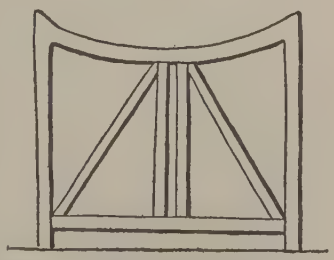
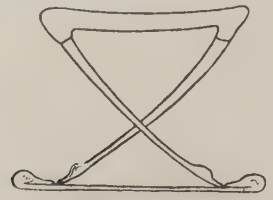
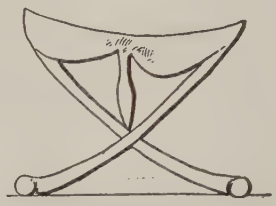


Abb. 55. Ägyptische Zeichnung nach Hockern wie Abb. 53 und 54. NR.

Stuhl mit Seitensprossen neben einen mit Vorder- und Hintersprossen zu zeichnen. — Es gab in Ägypten Hocker, deren Sitzfläche entweder nur in einer (Abb. 53) oder in zwei Richtungen (Abb. 54) einladend geschwungen war. In ägyptischer Zeichnung (Abb. 55) sehen beide gleich aus. — Wenn die Grundschienen, die die Beinkreuze der Feldstühle verbinden, einfach die Form glatter Walzen haben, so zeichnet man, ganz wie in unseren Werkzeichnungen, nur deren scheibenförmige Kopfflächen (Abb. 57). Haben aber die Schienen Entenköpfe, die zur Wiedergabe reizen, so sieht das Bild wie Abb. 56 aus. Würde jemand aufgegeben, nach diesem Bilde einen Feldstuhl zu bauen, so würde er wohl die Grundschienen in die Ebenen der

Beinkreuze legen wollen. Erhaltene Stühle dieser Art lehren jedoch, daß sie auch bei ihnen von Kreuz zu Kreuz liefen. Feldstuhlbilder sind aber nicht nur in diesem Punkte für unser Verständnis gefährlich. Aus der





Feldstühle in ägyptischer Zeichnung. NR.

Abb. 56 mit Entenkopfschienen. Abb. 57 mit glatten Schienen.

Abb. 57 allein können wir nämlich nicht entnehmen, ob das Schwanzende des Panterfelles wirklich über einem der Kreuze oder zwischen beiden herabhängt. Erhaltene Stühle mit festem Felle entscheiden für das, was die Zeichnung nahelegt. Ferner ist aus dem Bilde eines besetzten Feldstuhles (Propyl. Bd. 2, 383, 2) nicht zu ersehen,

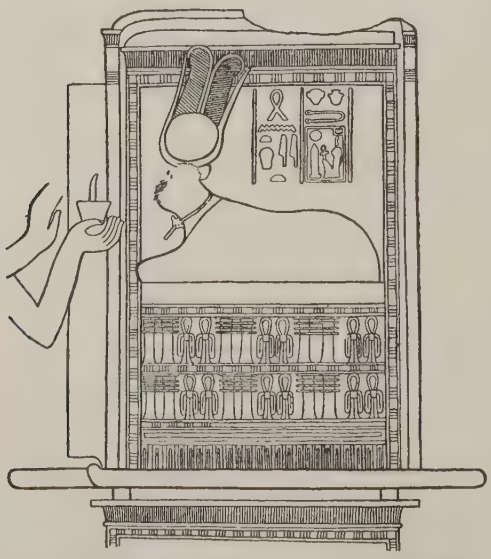


Abb. 58. Geöffnete Kapelle mit dem Bilde einer heiligen Kuh. NR.

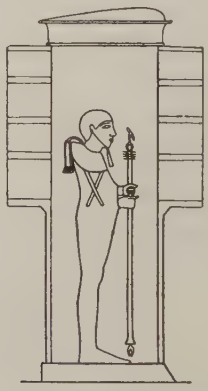


Abb. 59. Geöffnete Kapelle mit einem Bilde des Gottes Ptah. NR.

ob die Holzkreuze der Beine in Wirklichkeit, wie es nach dem Bilde scheint, zu den Seiten des Sitzenden oder vorn und hinten stehen. Die Bequemlichkeit würde für das Zweite, also gegen den Schein der Zeichnung sprechen[a].

Auf den Bildern sehen wir öfters schrankähnliche Kapellen mit ge-

öffneten Flügeltüren. Nach einer Zeichnung wie Taf. 17, 1 würden wir annehmen, die Kapellenöffnung läge auf der Seite, über einer der Schlittenkufen. Sie liegt aber natürlich zwischen den beiden Kufen, dem Räuchernden zugewendet, und nur weil diesen Künstler das Bild der gegengleich aufgeklappten Flügel lockte und er die Statue im Innern zeigen wollte, ist seine Zeichnung so geworden; andere nehmen unbedenklich die Seitenansicht und zeichnen scheinbar nur den einen Flügel (Abb. 58). Ob die wirkliche Kapellentür ein- oder, wie zu erwarten, zweiflügelig war, können wir nun wieder aus dieser Zeichnung an sich nicht entnehmen. Will der Zeichner trotz der Seitenansicht der Kapelle auf ihre Zweiflügligkeit hinweisen, so wird ihm (Abb. 59) unter den Händen der hintere Pfosten zum zweiten Vorderpfosten[1], und an ihn heftet er den zweiten Türflügel, der nun zum andern ebenso steht wie bei der von vorn gesehenen Kapelle

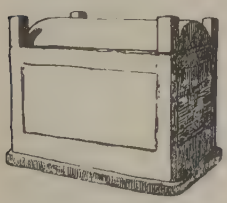


Abb. 60. Sarg mit Eckpfosten. Sp.

Abb. 61. Ägyptische Zeichnung von Abb. 60 und 62. Schriftzeichen. Pyr.

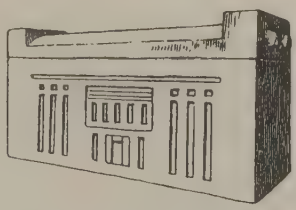


Abb. 62. Sarg mit vollen Backenstücken. Pyr.

in Taf. 17, 1. Wer die Zeichnung einer Grabkapelle in Taf. 53, 2 links oder ihr frühchristliches Gegenstück in Taf. 59, 2[2] als sehbildmäßig entstanden auffaßte, müßte annehmen, daß die Treppen nicht zu den vorderen Haupttüren, sondern zu unsichtbaren seitlichen führten. Natürlich laufen sie auf die Vordertüren. Schräganschichtige alte Zeichnungen des Lazaruswunders lassen das Verhältnis von Tür und Treppe deutlich erkennen[a].

Eine gewisse Art von Särgen (Abb. 62) zeigt eine Gestalt, die auf eine Hausform zurückgeht[b]. Ihr Deckel ist als flache Tonne gewölbt, die auf den Längswänden ruht und zwischen volle, aus den Schmalseiten hochgehende Backenmauern eingespannt ist. Der Wölbungsbogen ist dabei in Wirklichkeit von keiner Seite her vollständig zu sehen. Will aber der ägyptische Maler eine solche Form zeichnen, so kann, da er auf die Wölbung Wert legt, sein Bild nur so aussehen wie Abb. 61. Es beruht im wesentlichen auf der langen Seitenansicht, aber der ganze Bogen der Wölbung ist sichtbar, als springe er von Backe zu Backe. Nun hat sich aus der älteren Sargform mit vollen Backenstücken (Abb. 62) später eine andere,

1 Ähnliches S. 134 o. 142 o. 147 m. 159 m. 232 u. 271 m. Anm. 210c und noch vieles Verwandte. 2 Vgl. S. 256.

eigentlich nur in Holz vorkommende (Abb. 60) herausgebildet, bei der keine vollen Backen vorhanden sind, sondern nur Pfosten an den Ecken aufragen. Die ägyptische Zeichnung (Abb. 61) kann auch hier nur so aussehen wie im ersten Falle.

Seit der Zeit des Neuen Reiches tragen die ägyptischen Könige gern eine hutähnliche hohe Krone (Abb. 243), die vorn über der Stirn kuglig gewölbt und an den Seiten, über den Ohren, von einem scharfen Grat schräg durchschnitten ist. Diese „blaue Krone" wird zeichnerisch stets in klarer Seitenansicht gegeben. Wenn nun der König ausdrücklich als göttliches Wesen aufgefaßt wird, verbinden sich mit dieser Krone die von Götterkronen bekannten Hörner und Straußenfedern. Solche ragten, wie wir aus den Rundbildern wissen, über den Ohren seitlich vom Kopfe ab. In der ägyptischen Zeichnung (Abb. 63) strecken sie sich scheinbar von der Krone aus nach hinten und vorn. Das Bild wird sofort verständlich, wenn wir es nach unserer erprobten Weise in Worte umsetzen: „Die Krone hat rechts und links neben sich je eine Straußenfeder, und diese Federn ruhen auf Ziegenhörnern, die sich von (den Schläfen) der Krone aus nach beiden Seiten strecken[1]."

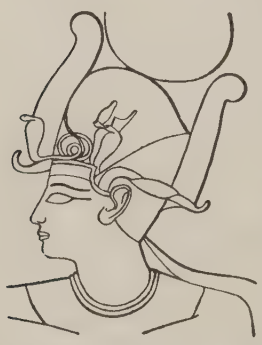


Abb. 63. König in der „blauen Krone" mit Hörnern und Federn. NR.

Denken wir uns, es solle ein Mann gezeichnet werden, der ein langes Bündel Papyrusstauden so trägt, daß es in der Kreuzgegend quer auf dem Rücken liegt, durch die Arme von oben her umspannt. Überwöge im Künstler die Vorstellung, daß das Bündel quer zur Körperhöhe des Trägers liegt, so würde wohl der Mann in der „Grundform"[2] gezeichnet werden und das Bündel quer zum Körper hinter diesem. Aber für den Beschauer läge es dann nahe, zu denken, der Mann trage seitwärts auf der Hüfte. So kommt es, daß ein Künstler, in dessen Vorstellung nicht die Querlage, sondern die Lage auf dem Rücken vorherrschte, die Anordnung von Taf. 22, 3 gewählt hat, obgleich nun, der Natur zuwider, die Längsachse des Bündels dem Körper gleichläuft. Die Lage der Arme zeigt, was gemeint ist.

Bei allen diesen Beispielen müssen wir annehmen, daß ein Künstler aus der Zeit, wo es in der körperlichen Wirklichkeit mehrere Formen nebeneinander gab, gewiß einen Weg gefunden haben würde, auch in seinem Flachbilde die verschiedenen Möglichkeiten zu scheiden, wenn er es gewollt hätte. Bei den geöffneten Kapellen können wir ein unterschiedliches

1 Für die Hörner siehe S. 212 o. 2 S. 266 o.

Verfahren sehen, bei Stuhl, blauer Federkrone und Sarg müssen wir uns bescheiden.

Aufs engste mit dem vorstelligen Aufbau der Bilder hängt es zusammen, daß Deckungen und Überschneidungen[a] des einen Figurenteiles durch den andern in der ägyptischen Zeichenkunst so oft fehlen, wo wir sie nach unserer Auffassung, die die Figuren als „Ansichten" nimmt, erwarten müßten. Da laufen, um nur einiges zu nennen, Stangen, Pfeile oder Speere hinter anstatt vor dem Gesichte oder Körper des Menschen vorbei, oder die Rippen eines Kapellchens aus Fachwerk nehmen auf den Körper des im Innern liegenden Krokodils sorgfältig Rücksicht (Abb. 64), als hüteten sie sich das Bild des Lebewesens zu verwirren. Es handelt sich

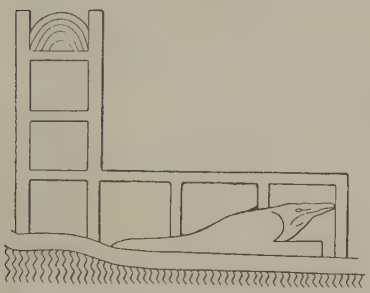


Abb. 64. Kapelle mit dem Bilde eines heiligen Krokodils. Pyr.

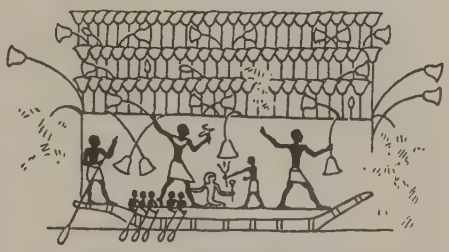


Abb. 65. Vogeljagd im Papyricht. MR.

nicht um Grundsätzliches, denn es gibt daneben Fälle, wo die selben Dinge dem Seheindruck gemäß den Körper durchschneiden[b]. Und es ist zu beachten, daß, wie oben[1] bemerkt, schon in der Frühzeit die Beine von Menschen und Tieren durch Überschneidungen als das uns nähere und entferntere unterschieden werden. Auch der vom Schurze herabhängende Königsschwanz, der sonst meist frei hinter dem Beine herabhängt (Taf. 7, 2), verschwindet damals hinter dem Beine und erscheint jenseits wieder (Taf. 4, 1). Die Entscheidung zwischen Überschneidendem und Überschnittenem hängt ganz davon ab, worauf die Vorstellung besonders gerichtet ist. So erklärt es sich, daß Landschaftliches, wie Baumwuchs oder ähnliches durchweg gegen Menschen- und Tierfiguren zurücktritt[c]. Man spricht, wo Überschneidungen fehlen, nur allzuoft von „Scheu" vor ihnen. In Wirklichkeit entspringt das ursprüngliche Fehlen der Deckungen und ihre allmähliche Zunahme der anfänglich überstarken Herrschaft des „begrifflichen Aufbaus" der Bilder und der später zunehmenden Anpassung an

1 S. 111 o.

das sinnlich Wahrgenommene. Das Überschneiden wird meistens überhaupt gar nicht in die Vorstellung des Zeichners eingetreten sein. Wenn zum Beispiel bei Schilderungen von Vorgängen im Papyricht für uns die Figuren vor einer Stengelwand zu stehen scheinen (Taf. 12), so dürfen wir nicht annehmen, der Ägypter denke sich die diesseits der Figuren stehenden Papyrosmassen weg. Seine Aufmerksamkeit trifft diese gar nicht, denn er will sagen „Die Figuren sind von Papyros umgeben" und dies ist für ihn mit seinem Bilde, das sie mit den Pflanzen umrahmt, gesagt. Bei solchem Bilde wissen die meisten, und wir dürfen wohl sagen die besseren, Künstler den Reiz des aus gleichläufigen, geraden Linien gebildeten Musters der Pflanzenstengel wohl zu schätzen als Widerspiel gegen das Treiben der Menschen und der den Wald belebenden Tiere. Doch empfinden andere Künstler nicht so. Sei es, weil ihnen die dichten Linien zu unruhig und ablenkend geschienen haben, sei es aus Bequemlichkeit, fügen sie in das Gebüsch eine nur gemalte einförmig grüne Fläche ein, so daß es dann manchmal so aussieht, als sei ein grüner Vorhang vor den unteren Teil der Papyrosstauden gespannt (Abb. 65)[1].

Wo ein Gerät, das unserem Empfinden nach einen Körper durchschneiden müßte, im Bilde scheinbar gedeckt wird, da beschreibt man den Vorgang wohl am besten so, daß die Vorstellung vom Gerät an der Stelle des Körpers zugunsten des wichtigeren Bildteiles aussetzt[a].

Aus der Schilderung der Art, wie der „vorgriechische" Zeichner den in der „Schau" zusammengeflossenen Einzelvorstellungen nachgeht[2], folgt ebenso wie aus der Darlegung der eigentlichen Begriffsbildung, daß wir nicht erwarten dürfen, die Zahl der Merkmale und Teile, die dem Zeichner zur Verfügung stehen, immer auch nur annähernd so vollständig zu finden wie wir sie erwarten. Man sieht in der Tat bei Kindern und zeichnerisch Ungebildeten, daß bei dem Zusammensetzen der Körper aus ihren Teilen das Gedächtnis oder die Teilnahme des Zeichners oft versagt und auf diese Weise sogar *Teile fehlen*, die der lebende Körper braucht. So fehlen bei Menschenbildern manchmal Mund, Augen, ja sogar gelegentlich Arme und Beine. Auch ägyptische Zeichnungen lassen oft genug unsere Ansprüche an begriffliche Vollständigkeit unerfüllt, wenn auch derart grobe Fälle wie die genannten natürlich nicht mehr vorkommen[3]. Es ist stillschweigend ein gewisses Maß von dem erkannt und festgelegt worden, was unumgänglich notwendig ist, um die am häufigsten vorkommenden Wesen und Gegenstände zu kennzeichnen.

Dem Fehlen von Teilen steht die in ägyptischen Bildern viel häufigere, den Inhalt eines Sehbildes überschreitende *Überfülle von Teilen*

1 Vgl. S. 220 m. 2 S. 112 m. 3 Siehe aber S. 261 u. 279.

gegenüber. Es kommt oft vor, daß dem Zeichner sein Wissen, oder besser die Menge der sich einstellenden Einzelvorstellungen von dem Dinge, einen in unsern Augen bösen Streich spielt. Es liegt eben auch dies im Wesen des geradansichtig-vorstelligen Zeichnens, daß nicht nur Die Teile des Körpers in gerader Aufsicht unverkürzt gegeben werden, die im Sehbilde, wenn auch verkürzt, erscheinen, sondern dazu auch oft Dinge, die im jeweiligen Sehbilde völlig unsichtbar sind, so daß dessen Rahmen durch die Summe der eingetragenen Einzelvorstellungen gesprengt wird und so Teile zugleich auftreten, die in einem Sehbilde sich überhaupt niemals zusammenfinden können. So bringen Kinder Menschengesichter zustande, deren Umriß von der Seite gezeichnet ist, während im Innern zwei Augen Platz haben müssen, nur weil der Zeichner dem Vorstellungsablauf folgt: „der Mensch hat einen runden Kopf mit vorspringender Nase, den ich jetzt zeichne, und zwei Augen, die ich nun einfüge." W. Busch[a] hat den knappesten Ausdruck geprägt, wenn er von solchen Seitengesichtern mit zwei Augen im Innern sagt: „Zwei Augen aber fehlen nie, denn die, das weiß er[1], haben sie." So sieht man wohl in Ägypten, auf einen Topf eingeritzt, das Seitenbild einer Kuh mit zwei Augen[b], oder, sogar in einem Kalksteinrelief, allerdings aus der Provinz, eine Kuh mit zwei Nasenlöchern trotz der Seitenansicht des Kopfes[c]. Ja, bei Naturvölkern finden sich oft Zeichnungen von Gegenständen, deren Teile ohne Zusammenhang mit dem Körper außerhalb des Umrisses gestellt sind, zum Beispiel Tiere, bei denen die Augen außen neben dem Kopfe, von ihm getrennt, stehen (Abb. 66). Nach unserem bewährten Verfahren lesen wir die Vorstellungskette des Künstlers in Worte gesetzt aus seinem Bilde ab: „das Tier hat einen Kopf — da ist er — und auf jeder Seite des Kopfes ein Auge — da sind sie beide." So wird uns dies seltsame Bild begreiflich. Natürlich findet man in reifen ägyptischen Bildern derartige Gesichter längst nicht mehr. Die erwähnte Kuh mit zwei Nasenlöchern darf man der ägyptischen Kunst ebensowenig anrechnen wie der unseren etwa das, was untergeordnete Geschäftsschilder manchmal bieten[2]. Aber sind denn die geöffneten Kapellen von Taf. 17, 1 und Abb. 59 etwas so sehr anderes als ein Seitengesicht mit zwei Augen?

Abb. 66. Indianerzeichnung: Tier mit Augen neben dem Kopfe.

Aus der Überfülle des Vorstellungsinhaltes gegenüber dem Seheindruck wird sich manchmal das Gegenteil zum Fehlen der Überschneidungen ergeben, es werden „falsche Überschneidungen"[d] entstehen, was natürlich nur bedeuten kann, daß die Entscheidung des Ägypters zwischen

1 Anm. 112 c Schluß. S. 114 u. 2 S. 279 o.

Wichtigem, nicht zu Verdeckendem, und Unwichtigem in solchen Fällen für unser Auge besonders verletzend ist. So gibt es in der Amarnazeit (Berlin 22663 = Propyl. Bd. 2, 385, 2) Figuren von Männern, die sich so verbeugen, daß die beiden Arme zu Seiten des weit vorgebauschten Schurzes herabhängen. Obgleich die Figuren sonst fast ganz in Seitenansicht vorgestellt sind, also der eine Unterarm hinter dem Schurze verschwinden müßte, liegen doch im Bilde beide Arme ihrer ganzen Länge nach unverdeckt auf ihm, so daß das Bild dem, der in ihm unwillkürlich Wiedergabe eines Seheindruckes sucht, kaum verständlich ist[a]. Einen Fall, der sich in Taf. 19, 2 und 35, 1 zeigt, besprechen wir auf S. 277 m.

Wenn wir manche der zuletzt erwähnten Bilder von unserem heutigen Standpunkt im Zeichnen — der ihnen nicht gerecht wird — betrachten, so müssen wir sagen, sie verstoßen gegen das erste perspektivische Grundgesetz, daß Körper undurchblickbar sind.

Abb. 67. Indianerzeichnung: Frau auf einem Baumstamme reitend.

Auch sonst haben wir in der ägyptischen Zeichenkunst noch viele Fälle, wo ein Bild so aussieht, als ob man durch den Körper hindurchsähe. Bei ihrer Untersuchung führt die folgende Zeichnung eines südamerikanischen Indianers weiter (Abb. 67), die uns im Äußeren und im Wesen so fremd anmutet, daß wir ihren Sinn gewiß nie errieten, wenn ihn der Zeichner nicht zum Glück selbst ausgesprochen hätte[b]: Eine Frau sitzt, mit einem lang herabhängenden Hemde bekleidet, rittlings auf einem Baumstamm, der, mit richtiger Abgrenzung der Berührungsstelle von Stamm und Körper, durch zwei, vom After zu den Geschlechtsteilen laufende Striche angedeutet ist. Das Bild ist zwar schon zusammengefaßter als jenes kindliche Hundebild von Abb. 47, aber doch noch äußerst wenig an das dem Auge gebotene Naturbild angelehnt. Es ist fast rein aus der Vorstellung entstanden, erreicht aber doch schließlich seinen Zweck gar nicht so übel. Und dieser Zweck ist die möglichst genaue Mitteilung über den Gegenstand, aber natürlich nur, soweit es das bis zum Augenblick des Zeichnens erlangte Wissen gestattet, und soweit die Aufmerksamkeit zur Zeit gefesselt ist. Da die Vorstellung auch auf Teile gerichtet ist, die durch das Kleid verdeckt sind, erscheinen im Bilde Dinge, die dem körperlichen Auge verborgen sind. So kommt es, daß ähnlich sehr häufig bei Zeichnungen von Naturvölkern das Herz, das Rückgrat oder die Rippen[c] in lebenden Menschen und Tieren gezeichnet werden oder an bekleideten Personen der Nabel und die Geschlechtsteile; man hat diese Durchsichten scherzhaft „Röntgenbilder" genannt. Wir nennen sie „unechte Durchsichten".

Das Verfahren an sich ist den Werken ägyptischer Künstler nicht

ganz fremd, auch ihren Menschenfiguren nicht. Bei diesen liegt aber die Sache nicht so einfach, wie man gewöhnlich denkt. Denn in manchen Fällen, wo man unechte Durchsichten hat finden wollen, sind von den Künstlern eng anliegende oder dünne und durchscheinende Gewänder gemeint. — Ganz klar ist das Verhältnis da, wo ein Mann zwei Schurze übereinander trägt, einen engen, kurzen und einen weiteren, langen (Taf. 30). Da wird die Stelle, wo die dichte kurze Schamhülle und der lange Schurz übereinander liegen, durch gleichmäßige Fläche und weiße Farbe als undurchsichtig gekennzeichnet, während man die Beine, soweit sie nur vom dünnen langen Schurz bedeckt sind, mit ihren Umrissen sieht. Hier ist also von einer unechten Durchsicht nicht zu sprechen, denn es wird das echte Durchscheinen

Abb. 68. Gefangene syrische Prinzen. NR.

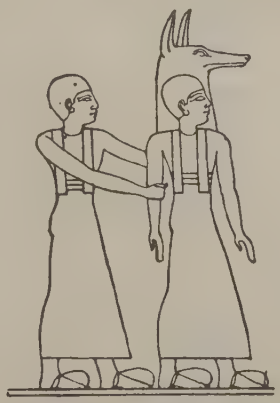


Abb. 69. Priester in der Maske eines Schakalgottes. Spätz.

wiedergegeben. — Bei der Darstellung der engen Frauentracht, die bis in die Mitte der achtzehnten Dynastie gebräuchlich war, und die aus einem um den Leib geschlagenen, von Achselbändern gehaltenen Tuch bestand (Taf. 45), galt es als feste Regel, daß der Kleidumriß an keiner Stelle von dem des Körpers abweiche, obgleich natürlich so eng das wirkliche Gewand niemals sich angeschmiegt haben kann[1]. Zweifelhaft kann man bei der weiten Frauentracht des späteren Neuen Reiches sein, wo oft nur weiße Farbe erkennen läßt, daß der in seinen Formen sichtbare Körper vorn vom Gewande bedeckt zu denken ist (Taf. 23. 31 rechts). Auch da werden wir uns vorstellen müssen, daß die Gewänder in der Natur sich oft bei Bewegungen oder im Luftzuge dem Körper anschmiegten, die Formen an vielen Stellen zeigend. Dem einzelnen Künstler blieb überlassen, wie weit er die halbverhüllten Körperformen herausholen wollte. — Eine sichere unechte Durchsicht liegt

1 Für das Rundbild siehe S. 310 o.

in Abb. 68 vor. Die syrischen Gewänder sind sonst niemals durchsichtig gezeichnet. Dem Künstler lag aber daran, diesmal bei dem linken der gefangenen Prinzchen sein Geschlecht anzudeuten. — Auch das merkwürdige Bild Abb. 69 gehört hierher, wo ein Priester, wie es gewisse religiöse

Abb. 70. Schlafender unter der Decke auf dem Bette. NR.

Abb. 71. Die neue Sonne im Leibe der Himmelsgöttin. NR.

Handlungen verlangten, eine Schakalmaske trägt, und nun der Kopf des halb geblendeten Priesters innen sichtbar wird, weil es den Künstler lockte zu zeigen, wie er in seiner Hülle steckt. Das ist aber wieder eine seltene Ausnahme, denn in der sehr häufigen Szene, wo ein als schakal-

Abb. 72. Getriebene Schale mit Buckel im Boden. NR.

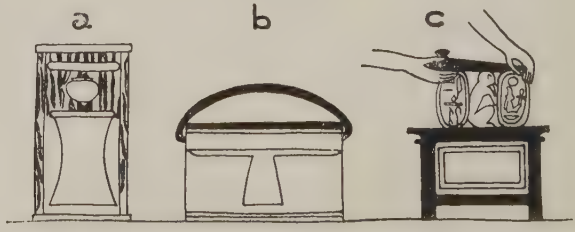


Abb. 73. a Verschlossene Holzkapsel mit einem Salbgefäß, dessen Deckel und Schminktöpfchen. Pyr. b Tragbare Schachtel mit einem steinernen Speisetischchen. Pyr. c Geöffneter Kasten mit einem Schmuckstück. NR.

köpfiger Totengott verkleideter Priester die Mumie besorgt (Abb. 163. 220), fällt es niemand ein, den Menschenkopf im Inneren erkennen zu lassen; man tut vielmehr immer so, als ob der Priester, der den Schakalgott spielte, wirklich wie dieser einen Tierkopf habe. — Dagegen entspricht dem Priesterkopf in der Tiermaske durchaus die hübsche Zeichnung auf dem Relief aus Amarna, wo (Abb. 70) ein Schlafender auf seinem kurzen Bett unter der bis an den Hals gezogenen Decke liegt[a]. — Daß, wie in

den Bildern von Kindern und Wilden, das Leibesinnere gezeichnet wird, kenne ich für Ägypten nur in religiösen Bildern. So wird in Abb. 71 die junge Sonne im Leibe der Himmelsgöttin sichtbar, während man sich sonst bei Schwangeren immer damit begnügt, das wachsende neue Leben äußerlich anzudeuten. — In der seit dem Mittleren Reiche bekannten Geheimschrift, die dem Leser absichtlich Rätsel aufgibt, wird das Wort imj „der darin ist" als ein Ei geschrieben, in dem das Schriftzeichen für „Küken" steht[a].

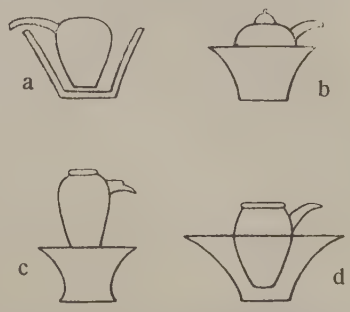


Abb. 74. Verschiedene ägyptische Darstellungen des Waschgeschirrs. a und c MR. b und d Pyr.

Natürlich kommt gleiches, und zwar weit häufiger, auch an Dingen vor. Man findet Metallschalen in reiner Seitenansicht und trotzdem zugleich auch den kleinen Buckel innen auf der Bodenmitte (Abb. 72). Geräte in geschlossenen Behältern (Abb. 73a. b) sind sichtbar[b], und bei dem Waschgeschirr (Abb. 74 d) sieht man die Wasserkanne durch das Becken, in dem sie steht. — Abb. 75 läßt im Kessel den kochenden Inhalt und die mächtige Gabel sehen, mit welcher der Koch ihn umrührt. — Man denke auch daran, wie auf dem Bilde einer Weinkelter (Abb. 76) die Füße der Kelternden manchmal bis

Abb. 75. Köche am Kessel. NR.

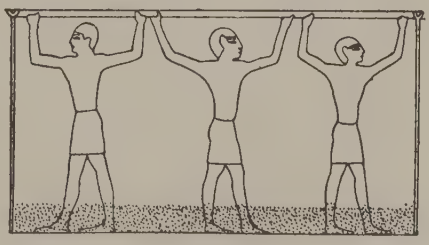


Abb. 76. Kelterer. MR.

auf den Boden des Kelterbottichs durch die Trauben hindurchgeführt werden. — Auch die Kapellen von Abb. 58 und 64 gehören natürlich hierher. — Das sind nur ein paar Beispiele von vielen.

Sehen wir die indianische Zeichnung in Abb. 67 genauer an, so bemerken wir, daß der untere abschließende Rand des Glockenkleides nicht gezeichnet ist. Man muß also die Zeichnung in diesem Punkte mit einer in ägyptischen Bildern nicht seltenen Art zusammenbringen, die man mit

einem naheliegenden, von unsern Werkzeichnungen genommenen Ausdruck „Schnitte" zu nennen pflegt. In Wirklichkeit kann natürlich von einem Schnitte keine Rede sein; dem südamerikanischen Indianer wird man einen derartigen Werkzeichnungsgedanken gewiß nicht zutrauen. Gemeint ist nichts anderes als die Wiedergabe der Vorstellung: „Das unten offene Kleid hängt zu beiden Seiten lang herunter."

Von den in ägyptischen Bildern vorkommenden Beispielen für solche angeblichen „Schnitte", von denen man viele natürlich ebensogut als „unechte Durchsichten" auffassen könnte, scheinen mir am lehrreichsten die Darstellungen von Erdlöchern und ähnlichem. Eins der ägyptischen Schriftzeichen für einen Teich oder eine mit Wasser gefüllte Grube ist

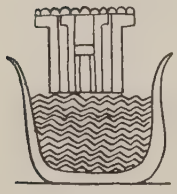


Abb. 77. Burg am See. NR.

Abb. 78. Königsopfer über der Baugrube eines Tempels. Pyr.

Abb. 79. Igel im Erdloch. Pyr.

ein oben offener, mit Wasserlinien gefüllter Halbkreis 𓈗, und ganz ähnliche Gebilde kommen neben Bildern von Teichen, die in Aufsicht vorgestellt sind (Abb. 25), selbst in Landschaften des Neuen Reiches noch vor (Abb. 77). Eigentümlich und für die Zähigkeit, mit der der Ägypter an seiner Bildeinteilung festhält[1], bezeichnend ist es, daß diese gemalten Gruben im Ägyptischen niemals in die gerade Grundlinie, die doch sonst die Erdoberfläche vertritt, eingesenkt, sondern stets mit ihrem Boden auf sie gestellt werden, wie im eben genannten Bilde des Neuen Reiches und in jenem aus der Pyramidenzeit (Abb. 78), wo der König bei der Grundsteinlegung eines Tempels nicht etwa, wie es scheinen könnte, über einem Kessel, sondern über der Grube opfert. Ich weiß nicht, wie man sich bei solchen oben offenen Gruben verhielte, wenn der Erdboden nicht nur durch die Gerade angedeutet, sondern durch eine wellige Linie, wie auf Taf. 17, 2, gekennzeichnet wäre. Seitlich geöffnete Höhlen, in denen Eidechsen, Schlangen und andere Tiere hausen (Abb. 79), kann man auch in solche Wellenlinie einbeziehen. In diesen „Schnitten" ist nichts weiter zu suchen als das Bild für die Vorstellung: „die Höhlung ist unten und auf der

1 S. 168. 206.

Seite von etwas eingeschlossen, was ich durch einen entsprechend gefärbten Streifen als Erde angebe oder durch eine bloße Abschlußlinie andeute." So gibt auch die Schrift gelegentlich spielerisch die Worte „herauskommen" und „hineingehen" durch eine kriechende Schlange in ihrem durch eine Linie angedeuteten Loche wieder. Wir werden jetzt auch die ähnlich gezeichneten Bilder von gefüllten Körben, wie in Abb. 80 rechts, und das schnittähnliche Bild des Waschbeckens in Abb. 74a richtig deuten, zu denen man[a] übrigens

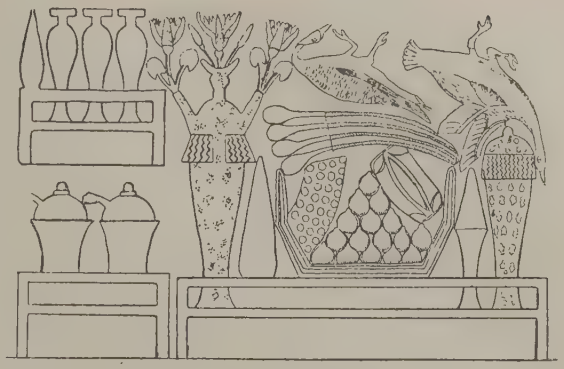


Abb. 80. Tische mit Krügen, Waschgeschirr, Korb und Speisen. NR.

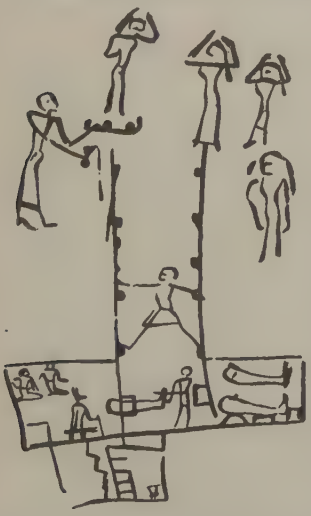


Abb. 81. Begräbnis in einem Schachtgrabe: An der Mündung.

Abb. 82. Abschied von der Mumie am Grabhause, der schräge Treppenschacht mit dem Seelenvogel, der Speise u. Trank hinabbringt, und die vier unteren Kammern mit der Mumie und ihren Beigaben. NR.

räuchernder Priester und Klageweiber. Im Schachte steigt ein Mann herauf oder hinunter. Am Fuße zwei seitliche und eine tiefere Kammer. In der rechten zwei Mumien. In der linken und im Schachte (eigentlich wohl nur in der Kammer) zwei Priester, einer in Schakalmaske, mit einer Mumie. NR.

überraschend ähnliche Gegenstücke in mittelalterlichen Handschriften aus Spanien nachgewiesen hat[1]. Ja, selbst die so verführerisch an architektonische Schnitte erinnernden Bilder in die Erde geteufter Grabschächte (Abb. 81, 82)

1 Vgl. S. 256.

sind nun vor falscher Deutung sicher. Im einzelnen muß man natürlich auch hier wieder an die oben[1] besprochene Vieldeutigkeit ägyptischer Zeichnungen denken: äußerlich gleiche Formen können doch eine innere Verschiedenheit verdecken. Während in Abb. 81 sicher ein einfacher senkrechter Steigeschacht gemeint ist, stellt Abb. 82 wohl einen schrägen Treppenschacht dar. Der Zeichner hat sich ihn aus Rücksicht auf den Raum, in den die Zeichnung eingefügt werden mußte — sie steht zwischen den senkrechten Zeilen eines Buches — gegen oder auf die Treppenstufen gesehen vorgestellt; unbeengt könnte er ihn wohl schräg von links oben nach rechts unten geneigt mit abgetreppten Stufen gezeichnet haben.

Immer wieder sieht man, daß wir sogar solche ägyptische Zeichenarten, die uns äußerlich so wenig Schwierigkeiten zu machen scheinen, wie diese „Schnitte", doch im Grunde falsch auffassen.

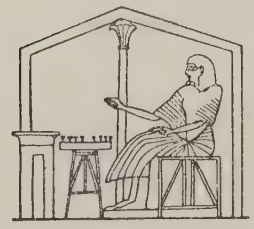


Abb. 83. Der Verstorbene beim Brettspiel im Mattenzelt. NR.

In den Zusammenhang der „Schnitte" gehören nun auch die Bilder von Zelten und Häusern, wenn es dem Zeichner weniger auf den Grundriß als auf die Höhenform des Raumes und seinen Inhalt ankommt. Da ziehen sich die Wände auf schmale Streifen zusammen, die eben genügen, um ihren Stoff anzudeuten[2]. Daß dies der Sinn der Wiedergabe von Dach und Wänden ist, wird besonders beim mattengedeckten Zelte wie Abb. 83 klar, wenn dort die schmalen Streifen mit jenem Muster von Stengeln und Bünden gefüllt sind[a], das die Oberfläche und nicht etwa den „Schnitt" von Matten wiedergibt (Abb. 123).

Von wirklichen, als solche vorgestellten Schnitten durch Mauern, wie sie etwa die Renaissance in ihren Bildern verwendet, um das Innere von Räumen zu zeigen, kann also, das mag noch einmal ausdrücklich betont werden, weder beim Zeltbild von Abb. 83 noch in irgendeinem ägyptischen Hausbilde jemals die Rede sein. Besonders verlockend zur Deutung als Schnitte sind vorn offene Lauben, bei denen die Zeichnung nur einen geknickten Streifen für die Rückwand und das stützenlose Dach gibt, also ähnlich wie die Gebilde auf Taf. 52, 1 aussieht. Aber auch die linke Hälfte der Abb. 84, die einen umhegten, auf einer Bühne stehenden Altar darstellt, würden unsere Architekten, abgesehen von dem von vorn gesehenen Tore, sicher als Schnittzeichnung ansprechen. Und doch ist das pfeilerähnliche Gebilde b, das die Mantelmauer andeutet, ebensowenig ein Schnitt wie die Zeichnung der Korbwandung in Abb. 80;

1 S. 117 ff. 2 S. 160 o.

und auch die schlangengekrönte Schirmwand c, die den neugierigen Blick durch die Tür a ins Innere abfangen soll (vgl. Abb. 86 bis 88), ist nicht im Schnitt, sondern allenfalls in Seitenansicht dargestellt[a]. Die den Schirm krönenden Königsschlangen sind entweder nur vorn auf ihm oder auf allen vier Kanten seiner Oberfläche zu denken. An Schnitte zu glauben, lasse man sich auch nicht durch die Art verlocken, wie mehrstöckige Gebäude, manchmal mit mehreren Treppenläufen, gezeichnet werden (Taf. 35, 2)[b]. Treppenbilder verführen leicht dazu. Aber wie man noch heute in Ägypten Treppenstufen an den Außenseiten von Häusern frei liegen sieht, so war auch der alte Ägypter gewöhnt, sie sich in Seitenansicht vorzustellen. Erst aus der Umdeutung solcher scheinbaren Schnitte sind später die wirklichen Schnitte erwachsen. Es geht hier nicht etwa nur um Worte. In die

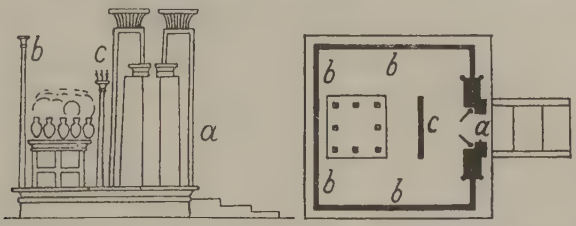


Abb. 84. Bühne mit umhegtem Altar. Daneben der zu erschließende Grundriß. NR.

ägyptischen Zeichnungen unsere Vorstellungen von Schnitten hineinzutragen, wäre ebenso verkehrt, ja fast noch verkehrter, als wenn man in die Namen für die physikalischen Begriffe der Philosophen vor Sokrates ohne weiteres die entsprechenden, dem Namen nach gleichen Anschauungen der heutigen Naturwissenschaft hineinlegte. Im Neuen ist das Alte wirksam, aber es ist doch etwas recht anderes entstanden. Ich habe, wie hier vor „Schnitten", schon früher[1] vor Worten wie „projizieren", „Fernbild" und ähnlichem warnen müssen.

Die Zeichnungen von Häusern sind auch sonst für allerlei Eigentümlichkeiten der geradansichtig-vorstelligen Darstellung besonders lehrreich. So will ich das Nötigste darüber hier kurz besprechen.

Das häufigste Wort für Haus wird in der ägyptischen Schrift durch ein Rechteck aus schwarzen Streifen mit einer Türöffnung □ bezeichnet, das wohl am einfachsten als der Grundriß eines aus schwärzlichem ungebranntem Nilschlamm zu errichtenden Gebäudes zu erklären ist; nur könnte man zweifeln, ob wir dabei an ein bedecktes Gemach oder an die Gehöftmauer zu denken haben. Einem Baumeistervolk wie den Ägyptern müssen Grundrißzeichnungen schon früh vertraut gewesen sein,

1 S. 88. 109.

zumal man ja eine solche bei jedem sorgfältigen Bau in natürlicher Größe auf dem Baugrund vorzureißen pflegte[a]. In mehreren Gräbern der frühen achtzehnten Dynastie finden wir denn auch, übrigens immer im selben Zusammenhange und offenbar einem alten religiösen Buche entnommen, eigentümliche Gebäudebilder, die in ihrem oberen Teile (Abb. 85) sicher im Grundriß, und zwar ganz nach der uns vertrauten Weise, gezeichnet sind, und auch die Abb. 89 trägt wenigstens in der Art, wie sie die Säulenstellung angibt, Züge, die in solche Darstellung passen würden. So werden wohl die Grundrisse in den wirklichen Werkzeichnungen der Baumeister ausgesehen haben.

Wenn alle ägyptischen Häuser derart gezeichnet wären, so böten sie dem Verständnis keine Schwierigkeiten; auch daß man meist die Türen nicht im Grundriß zeichnet (Abb. 85), sondern sie in Vollansicht auf die Mauerlinien stellt oder an sie lehnt (Abb. 81 unten. 82 unten. 89;), stört uns ganz gewiß nicht. Aber sobald mit Leben erfüllte Räume vorzuführen sind, begnügt man sich oft nicht mit dem Grundriß. Da möchte man nicht nur die Grundverteilung der Räume zeigen und die stattlichen steinernen Türen, sondern etwa auch die ragenden Säulen. Eine einheitliche Ansicht alles dessen gab es natürlich für die geradansichtige Vorstellung nicht, und so tritt denn hier die „sichtbare Begriffbildung" in einer Weise zutage, daß wir es heute in schwierigen Fällen vorläufig noch aufgeben müssen, ein genaues Verständnis zu erreichen (Abb. 86 bis 90).

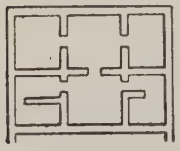


Abb. 85. Hausgrundriß. NR. (Ausschnitt aus einer Hausdarstellung.)

Eine der klarsten ägyptischen Häuserdarstellungen ist Abb. 86, gewiß nur deshalb so leicht verständlich, weil der Künstler in der glücklichen Lage war, das Haus, es ist der Palast von Amarna, auf seiner Vorderseite aufbauen zu können, so daß alle Haupttüren sich der Mittelachse anpassen. Das geht aber eigentlich nur, wenn, wie hier, das Gebäude nicht von aus- und eingehenden Menschen belebt ist. Denn wäre das der Fall, so entständen daraus die größten Widersprüche: da es in der ägyptischen Kunst ein Schreiten nur im Sinne der Bildfläche gibt, so würden die Leute in einem so gezeichneten Hause alle an den Türen vorbeilaufen. Daraus helfen sich die Zeichner meist dadurch, daß sie das Haus auf eine seiner Seiten aufbauen (Abb. 87). So können zwar die Menschen nun durch die Türen ab- und zugehen, aber für uns ist das Hausbild an sich viel schwerer faßbar geworden.

Abb. 88 gibt den aus Abb. 86 und 87 zu erschließenden Grundriß, ohne einen Versuch, ihn nach erhaltenen Häuserresten aus Amarna zu verbessern. Der Leser möge mit seiner Hilfe versuchen, sich mit den noch verhältnismäßig einfachen beiden altägyptischen Bildern vertrauter zu

machen und wird dann merken, wieviel Nüsse in den Einzelheiten auch bei ihnen noch zu knacken übrig bleiben. Eine Hilfe sei dazu noch gereicht: natürlich geben die großen rechteckigen Umrisse der beiden ägyptischen Zeichnungen den Grundriß des Hauses. Aber die im Bilde obere und

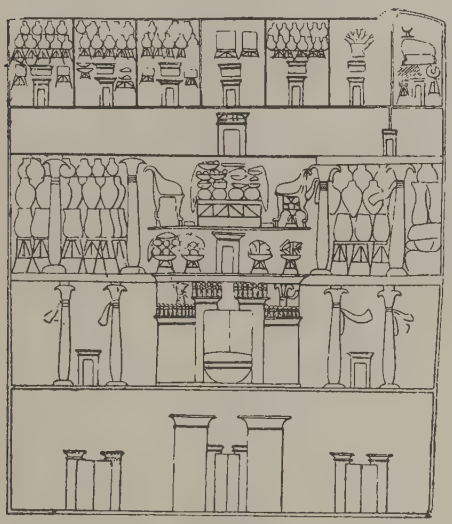


Abb. 86.

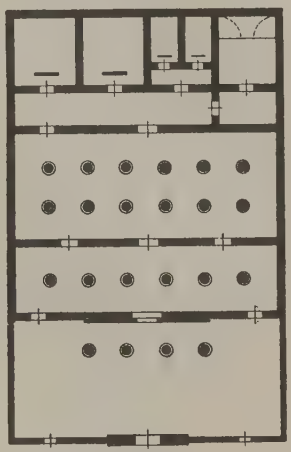


Abb. 88.

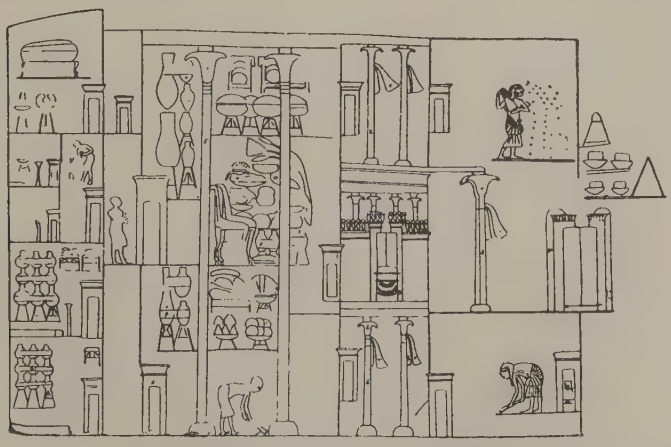


Abb. 87.

Darstellungen des Palastes in Amarna. NR.

Abb. 86 von vorn. Abb. 87 von der Seite.
Abb. 88. Aus Abb. 86 und 87 erschlossener Grundriß.

[Hinter dem großen Empfangsfenster in der Rückwand des Vorhofes ist nach erhaltenen außeramarnischen Palastresten ein Stufentritt zu denken.]

untere Seite sind zugleich auch Dach und Fußboden[1]. So kommt es, daß in Abb. 87 die Füße der Säulen auf der unteren Linie stehen und die Säulenköpfe die obere tragen[a]. Die hohen Säulen im großen Saale reichen also vom Boden zum Dach; aber Boden- und Dachlinie stellen doch zugleich auch die Seitenwände des Saales vor. Man beachte dazu noch, wie in

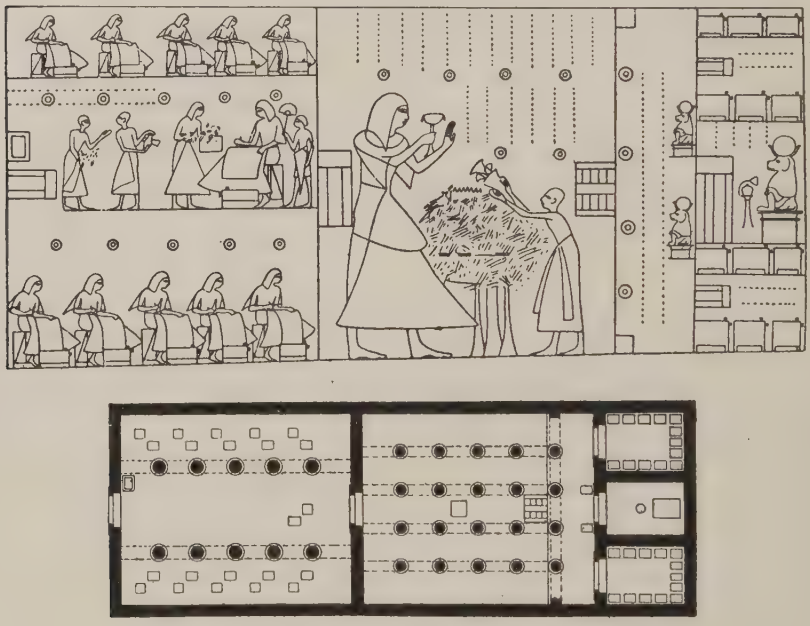


Abb. 89. Die Kanzlei des Königs. NR.
(Die punktierten Linien geben die Stellen von Inschriftzeilen an.)
Unten der zu erschließende Grundriß des Gebäudes.

Abb. 86 und 87 zur Andeutung der Wölbung über dem Schlafzimmer einfach der Umriß des Hauses gehoben ist, hier also das Dach bezeichnet, aber unmittelbar daneben schon wieder die Seitenwand. So gleiten im selben Bilde die Bedeutungen der Linien ineinander über, ganz wie in Abb. 59 der Hinterpfosten der Kapelle zugleich auch vorderer Türpfosten mit einem Türflügel ist.

Etwas genauer eingehen möchte ich aber auf ein drittes Bild (Abb. 89), das die königliche Kanzlei darstellt. Der Vorgang spielt sich ab in einem fast völlig regelrecht entworfenen Grundriß, dessen Werkzeichnungsart hier besonders weit geht, da, wie auf S. 132 bemerkt, die Säulen nur durch

1 S. 119 o.

die Ringe ihrer Standflächen angedeutet sind. In dem Grundriß aber liegen die Türen wie üblich im Aufriß und sind, je nachdem es der Raum gestattete, bald wagerecht, bald senkrecht gezeichnet. Die Seitenwand des Hausgrundrisses, auf der die Zeichnung ruht, ist wie in Abb. 87 zugleich die Standlinie für einen Teil der Figuren. Wieviel Kenntnis und innere Mitarbeit solche Zeichnungen vom Beschauer verlangen, läßt sich leicht in einem einfachen Beispiel an unserem Bilde zeigen. Rechts sind drei kleine Kammern: in den beiden äußeren stehen Aktenkästen, in der mittleren eine Figur Thots, des Gottes der Schrift, in Affengestalt. An sich kann man aus dem Bilde nicht sehen, wo die Tür dieses mittleren Raumes liegt. Darin deutlich zu sein, wäre möglich gewesen, wie die Türen der Nebenräume beweisen. Aber diesmal kam es dem Künstler mehr darauf an, zu zeigen, daß diese Tür stattlicher war als die kleinen der Aktenkammern. Dabei konnte sie des Platzes wegen nicht senkrecht auf die Vorderwand gestellt werden: so wird sie mit der Höhe an diese gelehnt und es bleibt dem Beschauer überlassen, zu bedenken, daß die Tür wohl natürlicherweise in die Mitte der vorderen Zimmerwand gehört, und daß darauf ja auch die Affenstatuen, das Treppchen und die gegenüberliegende Tür weisen. Der Grundriß zur Abb. 89 wird das Gesagte noch klarer machen.

Man kann sich ein Haus auch nur von außen, als einen Block, vorstellen, und für das, was man da erwarten könnte, ist ein Gespräch mit einem Bauern bezeichnend, von dem mir eine Malerin[1] erzählt hat. Sie hatte ein Bauernhaus gezeichnet und fragte am Schlusse den Besitzer nach seiner Meinung. Er war sehr unbefriedigt und erwiderte: „Das Haus kann doch nicht fertig sein, ich sehe die andere Seite mit den Fenstern ja gar nicht." Damit meinte er die in dieser Ansicht verdeckte Seite. Wir haben auf S. 105 u in der Tat gesehen, daß man für unmöglich auch Die Zeichnung eines Hauses nicht erklären könnte, in der drei oder gar vier Seiten auf einmal erschienen, wenn auch, soviel ich weiß, bisher aus Ägypten ein solches Hausbild nicht nachzuweisen ist.

Jene Malerin fügte ihrer Erzählung hinzu: der Begriff des Bauern von einem Hausbilde schiene gewesen zu sein, daß man das Äußere wie das Innere gleichzeitig hätte müssen überschauen können, denn auch seine Tiere und Gerätschaften hätte er gern vollzählig auf diesem Bilde gesehen. Ganz getreu ist also das bekannte Spottgedicht: „Mein Herr Maler, will er wohl uns abkonterfeien? Mich, den reichen Bauer Troll, und mein Weib Mareien usw.", wo der Bauer sich in seiner ganzen Lebensumgebung gemalt sehen will, Feldmark, Dorf, Kirche, Haus und die Familie in Feier und Arbeit draußen und drinnen, alles in einem Bilde.

1 Frl. F. Bernhard, vermittelt durch Herrn B. Schröder.

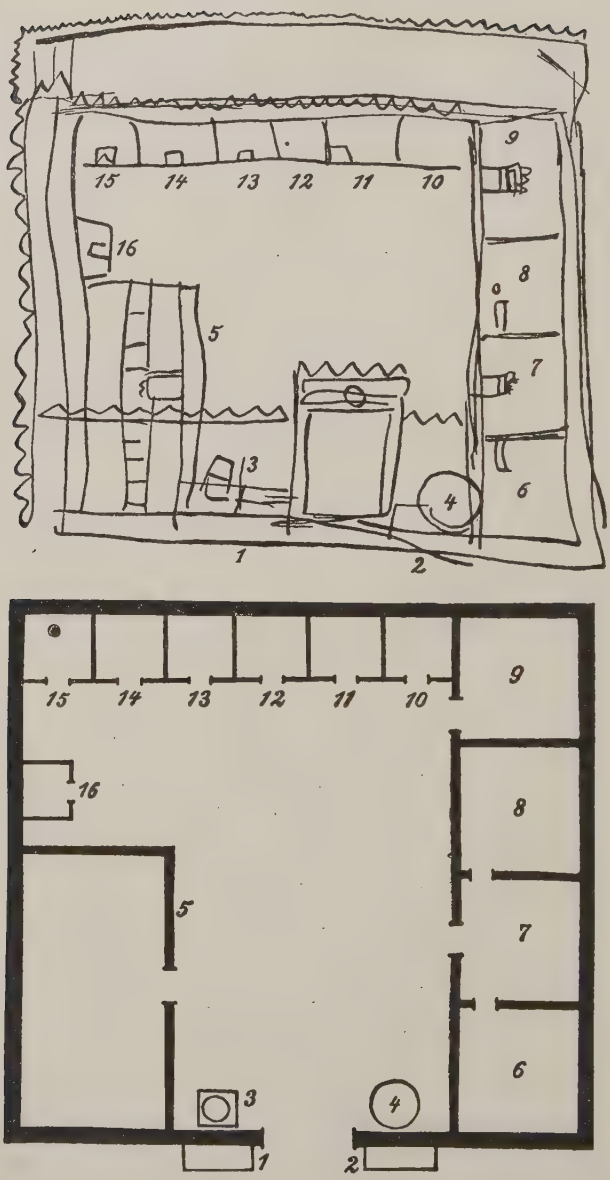


Abb. 90. Zeichnung eines heutigen Nubiers nach einem Gehöft.
1. 2. Bänke. 3. Kühlfaß. 4. Vorratsschrank. 5. Hauslaube mit Fenstern. 6. Vorratskammer. 7. Offener Vorraum. 8. Herdraum. (6—8 sind Frauenräume.) 9. Hausherrnraum. 10. Strohscheune. 11. Mehlraum. 12—15. Ställe. 16. Abtritt. Unten der Grundriß nach unserer Zeichenart.

Die Abb. 90 ist die Zeichnung eines heutigen Nubiers, die er der mündlichen Beschreibung eines Gehöftes beigab. Man findet darin alle Grundeigenschaften der altägyptischen Häuserbilder wieder. Diese Züge sind eben allen „vorgriechischen" Zeichnungen gemeinsam. Darum trifft man sie auch im ausgehenden Altertum und im Mittelalter, wo ja „Vorgriechisches" wieder an die Oberfläche kommt[1].

Der Leser wird kaum beachtet haben, daß in dem Zeltbilde von Abb. 83 die Tür an die äußere Wand herangerückt und nicht auf die Mitte der Grundlinie gestellt ist. Das ist nicht etwa nur geschehen, um Raum für den Inhalt des Zeltes zu gewinnen. Denn ganz dasselbe finden wir auch bei Bildern von Gebäuden, die nur in Außenansicht gezeichnet sind, so

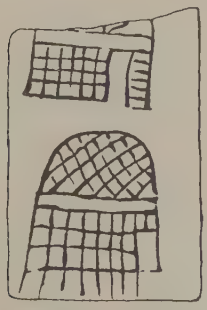


Abb. 91. Hütten. Bilderschrift. Frühz.

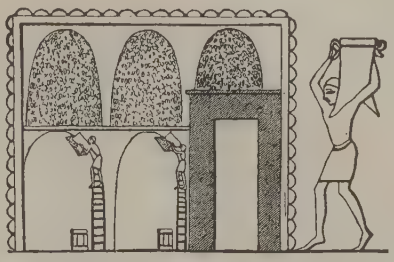


Abb. 92. Hof mit Speichern und Kornhaufen. NR. [Die Einschüttlöcher fälschlich mit verschobenen Winkeln gezeichnet.]

schon bei bienenkorbähnlichen Hütten aus der ersten Dynastie (Abb. 91), bei ähnlichen Kornspeichern aus dem Alten Reiche[a] und den alten aus Flechtwerk bestehenden rechteckigen Götterkapellen der Form [b]. Bei all diesen Gebäuden kommt die Tür auch in der Mitte vor. Für ihre Verschiebung an den Rand spielt doch wohl mit, daß diese Häuserbilder in der Vorstellung nicht für sich allein entstehen, sondern mit Bezug auf Leute, die hinein- oder hinausgehen wollen, seien sie auf dem Malgrunde daneben gezeichnet oder nicht[2]. So wird ihnen, gewiß unbewußt, die Tür entgegengeschoben[3]. Eine Bewegung aus dem Bilde heraus oder ins Bild hinein, wie eine Mitteltür sie verlangen würde, gibt es ja, wie erwähnt, ägyptisch eigentlich nicht. Recht deutlich tritt der Grund zum Verschieben der Tür hervor, sobald sich wirklich eine Handlung bemerkbar macht (Abb. 92)[c], wenn auch nur angedeutet durch eine angelehnte Leiter oder ähnliches, wie bei den Pfahlbauhütten der Bewohner des Landes Punt (Propyl. Bd. 2, 364, 1).

1 S. 256. 2 221 m. 287 m. 3 Weiteres dazu S. 212 u.

Manchmal macht es den Zeichnern Freude, den Eindruck zu erwecken, daß ein Wesen eben halben Leibes in einer Tür verschwinde oder aus ihr hervortrete. Sehen wir auf die Zeichnung Abb. 93, so möchten wir geneigt sein anzunehmen, daß sie ganz nach unserer Art unmittelbar aus dem Seheindruck geschöpft sei. Und doch ist das wohl kaum so rein der Fall; es wird weit mehr Vorstellung in ihr stecken, als wir glauben. Solche Zweifel werden uns gar nicht kommen bei einem Blick auf den Mann, der in der vortrefflich lebendigen Gruppe von Abb. 94 halben Leibes aus der Tür der Schiffskajüte heraussieht: sein Körper setzt sogar, was im Ägyptischen nicht vereinzelt dasteht, erst am äußeren Rande des Türrahmens an[a]. Die Tür selbst lag in Wirklichkeit nicht, wie es im Bilde aussieht, in

Abb. 93. Durchschreiten einer Tür. NR.

Abb. 94. Landende Schiffer. NR.

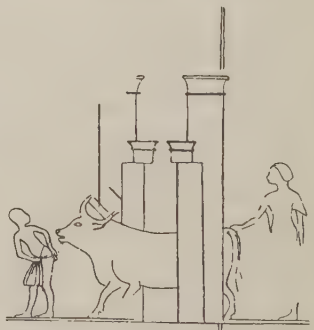


Abb. 95. Durchschreiten eines Hoftores. NR.

der Seitenwand der Kajüte, sondern in ihrer Vorderwand, führte also auf den zwischen Kajüte und Vorderlast liegenden Gang. Besonders aber mag ein Bild aus Amarna uns warnen (Abb. 95): durch ein Tor in einer langen, nur als senkrechter Strich gezeichneten Hofmauer wird ein Ochse getrieben. Der Zeichner ließ sich bestimmen durch die Vorstellung, daß der Ochse gerade das Tor durchschreite, also ein Teil von ihm schon drinnen, ein Teil noch draußen stehe. Das zeigt denn auch sein Bild.

d) Verschiedenes zu Einzelkörpern.

Dieser Überblick wird, denke ich, trotz seiner Knappheit, wenn man die angeführten Regeln und Beispiele sinngemäß verwendet, schon für die wichtigeren Eigenschaften der ägyptischen und überhaupt jeder geradansichtig-vorstelligen Darstellung von Einzelkörpern zum Verständnis helfen können; einiges Ergänzende werde ich noch im gleich Folgenden und sonst im Verlaufe der Arbeit nachholen.

Aus dem Gesagten geht wohl hervor, daß es für die Zeichnung der einzelnen Gegenstände im Ägyptischen feste Regeln nicht geben kann. Wir heute können zwar von vornherein sagen, ein richtig nach den Regeln der strengen Perspektive gezeichneter Stuhl einer bestimmten Art müsse, von einem gewissen Punkte aus gesehen, so und nicht anders erscheinen, so daß wir also von allen Zeichnern in genau derselben Stellung im Grunde immer dasselbe Bild erwarten dürfen. Ägyptisch ist das nicht möglich. Selbst wenn jeder Zeichner sich genau an die Stelle des andern vor das Vorbild setzte und es getreu abzuzeichnen versuchte,

Abb. 96. Bett mit drei Mumien. NR.

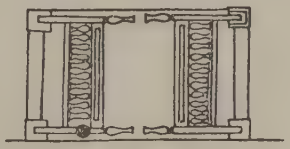


Abb. 97. Auf die lange Seite gelegtes Bettgestell. Griech.-röm.

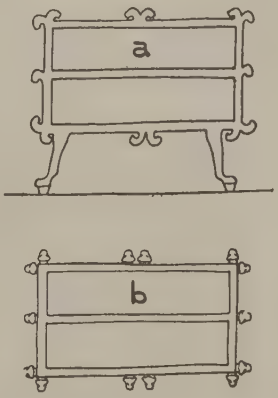


Abb. 98. a Thronuntersatz. Pyr. b Erschlossene Aufsicht.

konnten, je nachdem er an den einzelnen ihm sichtbaren oder unsichtbaren Teilen und Eigenschaften des Stuhles Anteil nahm, die verschiedensten Bilder entstehen, ebenso wie die Begriffe von ein und demselben Dinge verschieden sein können[1].

L. Borchardt hat die auf S. 86 angeführte ältere Anschauung vom Wesen der ägyptischen Naturwiedergabe dadurch zu verbessern geglaubt[2], daß er hinzufügt, die untereinander nicht in Einklang stehenden Teilansichten ergäben doch insofern eine einheitliche Ansicht, als alle von einem einmal angenommenen Standpunkte aus sichtbaren Teile wiedergegeben würden. Schon, wer mir bis hierher gefolgt ist, weiß, daß dieser Zusatz sogar die bloßen Tatsachen unrichtig beschreibt, also irreführt[2].

Es wird nützlich sein, sich aus ägyptischen Bildern einige der Darstellungsmöglichkeiten an bestimmten Körpern, und zwar gerade Stühlen

1 S. 113 2 S. 214 u.

oder Betten, noch einmal vor Augen zu halten, wobei die Reihe durchaus noch nicht alles Denkbare erschöpft:

(*Beine.*) Es gibt ägyptische Zeichnungen von Stühlen und Betten, in denen alle vier Beine, zu zweien nach den Enden auseinandergeschoben, frei nebenander stehen (Abb. 38). — Die übliche Darstellung ist die „vorstellig reine Seitenansicht“[1] mit nur zwei Beinen, von denen in älteren Stuhlbildern manchmal gar noch das vordere, neben den Unterschenkeln des Sitzenden stehende, nicht gezeichnet wird, so daß der Stuhl im Bilde dann nur Ein Bein hat (Propyl. Bd. 2, 248 oben). — Daß alle vier Beine, aber sich paarweise zum Teil deckend, sichtbar sein können (Abb. 101. 102), wird weiter unten besprochen werden[2]. — Ja, es gibt Bettzeichnungen, bei denen die Beine von den Ecken aus nach allen Seiten auseinanderlaufen (Abb. 96): der Zeichner hat sich das Bett von oben, vom Kopf- und vom Fußende vorgestellt. Dazu kommt noch, daß jedes der Löwenvorderteile von der Seite aus vorgestellt ist; nach unserer Zeichenweise müßten ja die Tiere in die Richtung der Langseiten blicken. So blicken denn auch natürlich die Löwen bei anderen an derselben Stelle wie Abb. 96 sich findenden Betten, die der Zeichner sich von oben und von den beiden Längsseiten vorgestellt hat, deren Fußpaare also senkrecht zu diesen langen Seiten stehen. Betten mit solchen Beinzeichnungen kenne ich nur aus der religiösen Kunst, die ja immer Altes lange beibehält. Die weltliche Kunst hat das längst ausgeschieden. Die Zeichnung der Löwenköpfe hat ihr Gegenstück in Abb. 98a. Dieser bettähnliche Thronuntersatz ist in derselben Ansicht gegeben wie das Bett von Abb. 49. Diesmal aber läuft jedes der vier Rahmenhölzer an jedem Ende in einen Löwenkopf aus. Je einer sitzt außerdem noch in der Mitte der Schmalseite und je ein Paar in der Mitte der Langseiten. Das ägyptische Bild gibt sämtliche Köpfe in Seitenansicht, während eine Aufsicht des Ganzen nach unserer Zeichenweise ein Bild wie Abb. 98b ergäbe[a]. — Tischler haben bei der Arbeit ein fast fertiges Bett (Abb. 97) auf die eine Längsseite gelegt, beide arbeiten an der andern, der eine vom Kopf- der andere vom Fußende her. In der Zeichnung sieht es so aus, als ob die in Wirklichkeit natürlich festen Enden mit den Beinen so nach innen auf die Unterfläche des Rahmens geklappt wären, wie wir es bei unseren Feldbetten tun können.

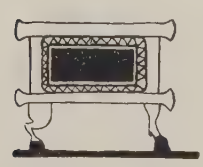


Abb. 99. Stuhl mit Sitz in Aufsicht. Pyr.

(*Sitz.*) Der Sitz kann entweder in voller Fläche (Abb. 99) erscheinen, oder scharf von der Seite (Abb. 100 bis 103). Meint man eine

1 S. 108 u. 2 S. 191 o.

mehrsitzige Bank, so reckt man unbedenklich das Seitenbild zur nötigen Länge. Die Seite des Sitzes schneidet dabei die Beine des zuhinterst Sitzenden (Abb. 133a), ein deutliches Zeichen, daß dieser Maler nicht an die

Abb. 100.
Armstuhl. Pyr.

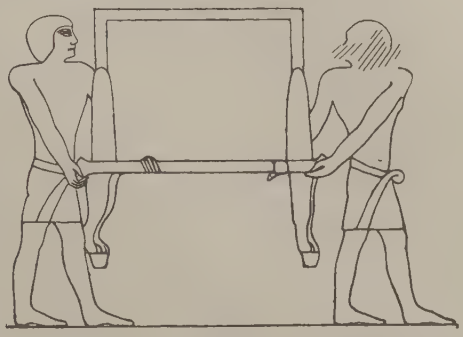


Abb. 101.
Tragen eines Armstuhles. Pyr. Die Sitzfläche in Seitenansicht, die Beine seitlich gestaffelt, die Rücken- und Armlehnen in Vorderansicht.
Beide Hände jedes Trägers am Sitze sichtbar.

Abb. 102.
Stuhl, die Beine gestaffelt. MR.

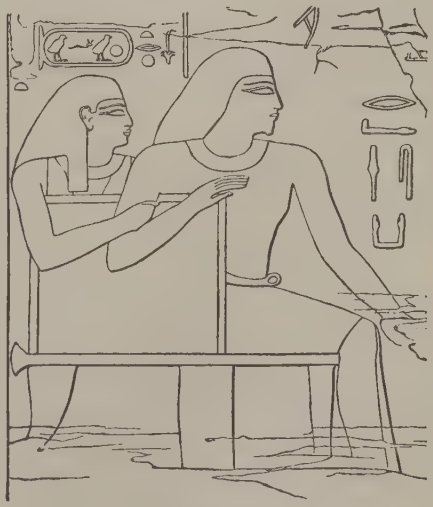


Abb. 103.
Zweisitziger Armstuhl. Pyr.
[Auf der vom Beschauer rechten Schulter des Mannes fehlt die Hand der Frau.]

lange Vorderkante gedacht hat. Wo aber, wie in Abb. 133b, die Sitzkante von den Beinen gedeckt wird, ist im Geiste des Malers die Seitenkante an dieser Stelle in eine Vorderkante umgesprungen[1].

(*Rückenlehne.*) Eine Rückenlehne kann sich von der Seite (z. B. Taf. 35, 2 links; Propyl. Bd. 2, 384, 1) oder auch in Vorderansicht (Abb. 51) zeigen; in Abb. 100 verschwindet sie hinter dem Körper des Sitzenden. Setzt man über den Sitz von Abb. 99 die Rückenlehne von Abb. 51, so gewinnt man ein Stuhlbild, wie ich es von einem dreieinhalbjährigen Mädchen kenne[2]: sein Bild sieht wie eine Leiter aus, deren Holme am obersten Ende und darunter noch zweimal durch Sprossen verbunden sind, während die unteren Enden frei auslaufen. So stehen übereinander Beine, Sitz und Lehne.

(*Armlehne.*) Armlehnen werden meist in ihrer breiten Ansicht (Abb. 100) gezeichnet, aber auch in der schmalen Vorderansicht (Abb. 101). Wie das Bild wird, wenn auf einer zweisitzigen Bank mit flächigen Seitenlehnen ein Ehepaar Platz finden soll, bei dem die Frau in der üblichen Weise den Mann umfaßt, zeigt Abb. 103: die Lehne ist gereckt wie der Sitz[3].

Diese Reihe ließe sich, wie gesagt, verlängern; aber man sieht schon aus der Auswahl, daß die Frage: „Ist diese oder jene Darstellung eines Körpers in Ägypten möglich?" eigentlich nicht zu beantworten ist. Sie ist mir oft gestellt worden, aber ich habe stets nur antworten können: „An sich ist jede Darstellung möglich, die man aus den (eben besprochenen) Grundeigenschaften „vorgriechischer" Zeichnungen ableiten kann. Es fragt sich nur, welche Art die hohe Kunst jeder Zeit aufgenommen und ausgebildet hat[4]."

Daraus folgt, daß wir für das Ägyptische niemals, wie bei der Perspektive, verstandesmäßig die möglichen Zeichenformen im voraus erdenken können, sondern nur rein erfahrungsgemäß feststellen, welche Formen zu gewissen Zeiten für die einzelnen Wesen und Gegenstände vorkommen[5]. Eine solche Sammelarbeit kann niemals erschöpfend sein; sie muß damit rechnen, durch jedes neu auftauchende Denkmal erweitert und berichtigt zu werden. Gemacht werden sollte sie eines Tages und wird für das sachliche Verständnis ägyptischer Zeichnungen von unschätzbarem Werte sein. Aus dem Rahmen meiner jetzigen Aufgabe fiele sie jedoch heraus. Ich muß mich damit begnügen, nur die wenigen Grundzüge aufzudecken und durch Beispiele zu belegen, nach denen jeder die ihm aufstoßenden Fälle zu deuten in der Lage ist.

---

1 S. 119. 2 Mitgeteilt von Frau D. Wolle-John. 3 Siehe dazu auch S. 147. 4 Über die Mitwirkung ästhetischer Gründe siehe S. 338 o. 5 Vgl. S. 147 u.

Noch etwas anderes aber ergibt die bisherige Übersicht, nämlich die unumstößliche Wahrheit, daß wir keine ägyptische Zeichnung eines vielgliederigen Körpers in dem, was sie stofflich darstellt, ganz verstehen können, wenn wir nicht das Vorbild selbst oder wenigstens andere gleichartige Körper kennen. Daß der Gebende dem Wissen des Aufnehmenden allerlei anheimstellt, daran sind wir ja auch von der ägyptischen Schrift her reichlich gewöhnt. Bei ihr tritt mehr als bei jeder andern hervor, daß im Grunde jede für den Verkehr brauchbare Schrift Leser voraussetzt, die der Sprache kundig sind.

So wird niemand erwarten, in meinen Regeln und Beispielen einen Dietrich zu bekommen, der jedes Schloß öffnet. Vor vielen Zeichnungen stehen wir wie vor verschlossener Tür, so wie wir vor Abb. 67 ständen, wenn uns ihr indianischer Zeichner nicht selbst das Verständnis eröffnet hätte.

Abb. 104. Mumienhülle mit aufgemaltem Brustschmuck. NR.

Oft hilft uns selbst die Kenntnis ägyptischer Altertümer nicht entscheidend. In Abb. 104 scheint eine körperliche Geierfigur auf der Mumienbrust zu liegen. Wir müßten so schließen, wenn wir nicht aus den erhaltenen Mumienhüllen wüßten, daß diese Figuren mit schützend gebreiteten Flügeln dort stets nur aufgemalt sind (Propyl. Bd. 2, 400, 3). Natürlich kann aber jeder neue Sargfund, der eine hervorspringende Figur bringt, die Behauptung umstoßen[a].

Zu manchem Bilde bleibt uns der Zugang heute noch völlig verschlossen. Es gibt ausführliche ägyptische Darstellungen von Geräten, bei denen, trotz ernsten Bemühens, noch niemand hat sagen können, wie sie denn eigentlich ausgesehen haben[b]. Abb. 105 wird gewiß ein mit Wasserlinien bemaltes Gefäß darstellen, doch könnte die Zeichnung an sich auch ein mit Wasser gefülltes vorstellen sollen; ganz unmöglich scheint mir das aber, wenn, wie in Abb. 80, nur ein um den Bauch der Krüge laufender Kragen oder Ring als Wasser gezeichnet ist, der manchmal sogar über den Krugumriß vorsteht und in der Mitte unterbrochen ist[c]. Wir wissen heute noch nicht, was diese mit Wasserlinien bemalten Kragen bedeuten. — Bilder wie die Figuren auf dem Beckenrande von Abb. 31e und Abb. 267 erklärt der eine als Darstellungen der Stecharbeit auf der Innenfläche der Becken, der andere als einen körperlich auf

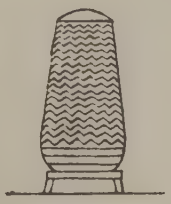


Abb. 105. Gefüllter oder mit Wasserlinien bemalter Krug. NR.

den Rand oder in das Innere gestellten Schmuck. Wenn sich auch beweisen läßt, daß nur das Zweite richtig ist, so ist doch schon bezeichnend, daß überhaupt ein Streit über den Sinn der Bilder entstehen konnte[a]. — Mit Sicherheit kann noch heute niemand sagen, wie die oft gewaltig ausspringenden dreieckigen Vorbauten der Männerschurze zu erklären sind (Taf. 12. 13, 1). Man hat an Versteifungen irgendwelcher Art gedacht, heute aber faßt man sie wohl allgemein als eine bloße Andeutung der Weite des Schurzes auf[b]. — Ja, nur durch die wunderliche Annahme, die nötig ist, klingt es widersinnig, daß, nach dem Untergange der jetzigen Menschenart und ihrer nächsten Verwandten im Tierreiche sowie ihrer Darstellungen im Rundbilde, sich niemand eine körperliche Figur eines Menschen wie er gewesen ist, nachschaffen könnte allein aus dem, was ich im nächsten Kapitel dieses Buches die zeichnerische Grundform des stehenden Menschen im ägyptischen Flachbilde nenne[1] (Taf. 11). — So werden viele, denen die Königsschlange nur aus der ägyptischen Flachkunst bekannt ist , eine falsche Vorstellung von ihrem wirklichen Bau haben. Sie werden glauben, wenn sie aufgerichtet sich bläht, springe ihre Brust als dicke Blase vor, dem Kopfe kaum Platz gewährend (Taf. 52, 2 unten); und doch ist in der Natur und in den Rundbildern der geblähte Schild vorn flach (Abb. 109), so daß sich das gezeichnete ägyptische Schlangenbild, was Kopf und Brust anbetrifft, zur Natur ganz so verhält wie das Menschenbild[2]. Wer würde ferner aus diesem gemalten Schlangenbilde wohl entnehmen, daß die Windungen des Leibes in wagerechter Ebene auf dem Boden zu denken seien?[c] Wer, der nicht Skorpione aus der Natur oder etwa aus ägyptischen Bronzefiguren kennt, würde die ägyptische Zeichnung des Tieres richtig verstehen, bei der ja alle Teile in einer Ebene zu liegen scheinen, der Schwanz neben dem Leibe, während das wirkliche Tier den Schwanz über den Körper nach vorn schlägt? Wenn wir das aber wissen, lesen wir auch aus der Zeichnung des Ägypters seine Vorstellung richtig ab: „Der Stachel des Tieres schwebt über dem Leibe." Wird der Leib mit den Beinen in Seitenansicht gezeichnet (Abb. 106), so ist auch für unser Auge das richtige Verhältnis ersichtlich.

Abb. 106. Skorpion. Schriftzeichen. Pyr.

Selbst den alten Ägyptern sind manche Bilder ebenso wie uns nicht unbedingt verständlich gewesen. So ist es zu erklären, daß die mißverstandene Zeichnung manchmal dazu angeregt hat, im Rundbilde neue andere Körperformen zu bilden, als sie eigentlich meinte. Ein paar Beispiele: die auf S. 120 o besprochene Sargform mit Eckpfosten

1 S. 266 o. Vgl. S. 107 m. 2 S. 105 o.

(Abb. 60), bei der nun wirklich der Bogen der Deckelwölbung zwischen den hochgehenden Enden frei sichtbar ist, wird durch die Zeichnung (Abb. 61) des Sarges mit vollen Backenstücken (Abb. 62) angeregt sein, wenn auch Antriebe unterstützend mitgewirkt haben mögen, die in der Natur der Holzarbeit liegen. — Auf S. 159 (zu Abb. 123) bespreche ich das Bild der Matte mit einem Brote darauf. Die Umrisse dieses Bildes sind so fest geworden, daß sie sogar auf die Platten von hölzernen Opfertischen übertragen wurden, wo dann das, was im Bilde das Brot darstellt, wie ein Griff die eine Seite der Tischplatte verlängert (Propyl. Bd. 2, 269, 4). —

Abb. 107. Metallarbeiter ein Kohlenfeuer anblasend. NR.

Abb. 108. Das heilige Zeichen von Abydos. Rundbild.

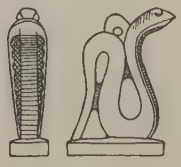


Abb. 109. Schildviper von vorn und von der Seite. Rundbild.

In der ägyptischen Zeichenkunst kann die Form 𓈖 sehr Verschiedenes bedeuten. Sie kann als „Schnittzeichnung" eine Mulde mit ringsum erhöhtem Rande vorstellen, wie in dem Bilde des gefüllten Kohlenbeckens von Abb. 107. Sie kann aber auch zwei runde brustähnliche Bergkuppen meinen, wie in dem Zeichen der Sonne zwischen zwei Bergen 𓇳, das wir gewöhnlich, wenn auch wenig glücklich, mit „Horizont" übersetzen[1], oder wie in der gewöhnlichen Schreibung 𓈖 für „Berg". Die Form kann aber auch als eine Rinne zwischen zwei in die Tiefe gestreckten Bergrücken angesehen werden, und als solche Rinne hat der Schnitzer des in Abb. 108 wiedergegebenen, auf einem Berge stehenden Symbols von Abydos das Zeichen für „Berg" irrtümlich gestaltet. — Das Hübscheste aber ist, daß die ägyptische Zeichenweise des flach auf dem Boden sich windenden Schlangenleibes 𓆙 zu Rundfiguren angeregt hat, wo die Windungen eng aneinandergeschoben sich hoch erheben wie bei einer Spannerraupe (Abb. 109)[a].

Kinder und „Ungebildete", die noch nicht, wie K. F. Klöden in der auf S. 172 erzählten Geschichte, durch Kenntnis der anderen Zeichen-

1 S. 347.

weise irre gemacht sind, kennen unüberwindliche Schwierigkeiten kaum, wenn sie auch manchmal nachdenken, wie sie ihre Vorstellungen aufs Papier bringen sollen. Meist finden sie mit nachtwandlerischer Sicherheit den Ausdruck für alles, was sie wollen, wenn ihnen nur dessen Inhalt klar ist. Und was sie brauchen, ist da, als hätten sie bloß in die Luft zu greifen, um es zu holen. So ist es in jeder vorstelligen Kunst: ein Mann soll gezeichnet werden, der eine Ziege zum Ausweiden an einen Baum gehängt hat. Die Vorstellung dieses ägyptischen Künstlers verfügt für den Baum nur über die alte, keglig glatte Form : flugs wächst (Abb. 110)

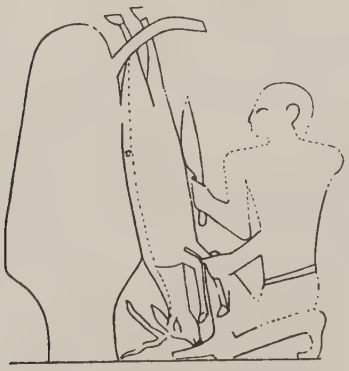


Abb. 110. Ausweiden einer Ziege an einem Baume. Pyr.

Abb. 111. Schläfriger Wächter. NR.

aus dieser der Ast heraus, den das Aufhängen der Ziege verlangt, eben gerade dieser eine Ast, wie etwa in einem Bilde der Feigenernte gerade nur die eine Feige im Baume sitzt, nach der der Pflückende greift[a]. Denkt man sich die Folgen der schrankenlosen Freiheit des einzelnen Malers in der zeichnerischen Wiedergabe der Körper noch weiter nach den angedeuteten Möglichkeiten aus, so mag, wer von der sehbildgetreuen Zeichenkunst herkommt, fürchten, in eine Zauberwelt zu geraten; es mag ihm schwindeln vor dem, was er in der ägyptischen Körperdarstellung alles erleben kann, wo nichts unmöglich scheint.

Doch lasse sich der Leser nicht schrecken, sondern vergesse nicht, daß ja meine Aufzählung in Wort und Bild zwar das Ganze umfaßt, aber im einzelnen doch vor allem das zu deuten sucht, was uns heute besonders fremdartig und unverständlich scheinen könnte, und das erfordert mehr Aufwand als das Übrige. Dieses Kapitel gleicht dadurch in gewisser Weise jenem bekannten Bilde, das alle äußerlich sichtbaren Pferdekrankheiten an einem einzigen Tiere vor-

führen will. Manches an ägyptischen Bildern wird überhaupt erst dadurch auffallen, daß man darauf aufmerksam gemacht wird. Man nehme zum Beispiel die Figur eines Wächters in Abb. 111 (Taf. 50, 2): er hockt auf einem Klotze, die Ellenbogen auf die Knie gestützt, den Kopf mit den schläfrigen Augen zwischen die Schultern gezogen. Nicht viele werden an der ausdruckvollen Zeichnung auch nur bemerken, daß, wenn man sie sehbildmäßig auffaßte, die Lage des Unterarmes völlig unverständlich wäre. Nur die wenigsten Betrachter werden sich auch vor Abb. 103 Gedanken machen. Und doch würde deren Umsetzung in die körperliche Wirklichkeit ihnen merkwürdige Überraschungen bieten. Wer entnimmt ihr ohne weiteres folgende Wirklichkeit? (ich sperre die wichtigsten Abweichungen): die beiden Leute sitzen auf einem zweisitzigen Armstuhl von gewöhnlicher Tiefe nebeneinander Schulter an Schulter. Der rechts sitzende Mann legt seinen rechten Arm, wie in der Zeichnung (und in Abb. 100), über die Seitenlehne, die Hand auf der Lehnenecke. Die Hand würden wir für eine linke halten, sie soll aber die rechte sein. Die Frau sitzt links neben ihm, faßt mit ihrer linken Hand seinen linken Oberarm und legt[1] ihre rechte, im Bilde fehlende Hand auf seine rechte Schulter, wobei vielleicht dieser rechte Arm etwas auf der Rückseite der Rückenlehne liegt. Die gezeichnete Lehne vertritt also zugleich die Seiten- und Rückenlehne[2]. — Es ist fast durchweg erstaunlich, welche überzeugende Kraft die ägyptischen Bilder haben. Sie ist so groß, daß gegenüber der überwältigenden Menge der uns schnell vertraut werdenden die Zahl derer, die uns beirren, doch gering ist[a].

Daß man sich nicht schrecken lasse, dazu helfen auch noch allerlei andere Erwägungen. Sie führen uns auf Kräfte, die die Ungebundenheit einschränken.

Die Vielfalt der wirklich vorkommenden Darstellformen eines Gegenstandes ist so unendlich nur, wenn man sie aus allen Zeiten zusammenträgt. Schon, wenn die Werke nicht für andere Augen bestimmt sind, sondern rein dem Drange des Bildners entspringen, seinen inneren Zustand in einem stofflichen Gebilde herauszustellen, ist allem „vorgriechischen" Bilden eigentümlich die große Festigkeit der einmal gefundenen Formen. Also auch in den Werken des Einzelnen erscheinen die verschiedenen Menschen, Tiere, Pflanzen und ihre Arten meist je in einer Grundgestalt, die man immer wieder braucht.

Das bleibt aber nicht beschränkt auf den Einzelmenschen, der nur zur eigenen Befriedigung schafft. Man[b] hat beobachtet, daß innerhalb eines Indianerstammes sich eine ganz eigene Darstellweise gewisser Lebewesen findet. Wenn einst Sammlungen vorliegen, die bei einer ganzen Reihe

1 S. 166 m. 2 S. 119.

von Naturvölkern nach einheitlichem Plane angelegt sind, wird man vielleicht überall merken, daß die einzelnen bestimmte Darstellarten mehr lieben als andere. So mag auch zum Beispiel in Babylonien und Assyrien manches an sich Mögliche nie vorgekommen sein, was in Ägypten gang und gäbe war, und umgekehrt. Alles das, obgleich doch das ganze Schaffen dieser Völker auf demselben, dem geradansichtig-vorstelligen Grunde ruhte oder ruht. So zeigt denn auch in der ägyptischen Kunst jeder Zeitabschnitt seine Lieblingsformen, von denen sich nur Sonderlinge entfernen[1]. Es ist dasselbe, wie wenn auf dem Gebiete der Perspektive die einzelnen Schulen verschiedene Ansichtarten bevorzugen. Und die Kette, in der die Formen von Hand zu Hand gehen, umfaßt nicht nur die Angehörigen desselben Zeitgeschlechtes; sie streckt sich auch durch die Folge der Geschlechter. Eins gibt sie dem andern weiter, das sie wiederholt, „weil man das eben so macht“[a]. Die große Kraft der Überlieferung ist am Werke.

Den Kampf zwischen der Zähigkeit der überlieferten Form und dem Drängen der aufschießenden neuen Formen zu verfolgen ist einer der Hauptinhalte der Kunstgeschichte. Läßt die Überlieferung schon im Zeichnen der Naturvölker ihre Macht fühlen, um wieviel mehr in Bildern wie dem von Hierakonpolis (Abb. 117), den Schiefertafeln und gar erst der eigentlichen ägyptischen Kunst. Es ist eine gar nicht genug zu würdigende Tatsache, daß in jenem scheinbar nur Augenblicksbilder enthaltenden uralten Bilde von Hierakonpolis eine Gruppe vorkommt (Abb. 118), die einen Mann im Kampfe mit zwei von beiden Seiten anspringenden Löwen zeigt. Das ist kein unmittelbares Bild eines natürlichen Vorganges mehr, sondern die erste Spur einer gewiß schon älteren festen Kunstform, die später besonders in Vorderasien fruchtbar geworden ist[b].

Die Macht der Überlieferung wird noch gestützt durch den Mitteilungstrieb. Eine Kunst, in der jeder Bildner unter weitgehender Vernachlässigung des Seheindrucks wiedergeben kann, was immer ihn an jedem Körper wirklich oder wesentlich dünkt, wird, um im Austausch der Mitteilungen verständlich zu bleiben, dazu kommen, fast unbewußt aus dem Möglichen gewisse Darstellweisen auszuwählen und auszubilden; die ungebundene Willkür des Einzelnen wird durch das Ineinandergreifen der Gesamtheit eingedämmt. Die Gewohnheitsformen erobern, wenn sie sich bewähren, einen großen Verbreitungskreis und täuschen dann leicht darüber hinweg, daß sie im Grunde auf ausdrücklicher oder stillschweigender Verabredung beruhen. In der vorgeschichtlichen Zeit zeichnete man ein Krokodil entweder in einer Art Aufsicht mit allen vier seitwärts ausgebreiteten Beinen (Propyl. Bd. 2, 198 oben links) oder in reiner Seitenansicht. In der „ägyptischen“ Kunst bleibt von den beiden für

1 S. 142 u.

das Krokodil nur die Seitenansicht , wogegen die Aufsicht (Abb. 135) für die Eidechse aufgespart wird.

Als Beispiele habe ich soeben, wie auch sonst öfters, ägyptische Schriftzeichen gebraucht. Das führt uns darauf, wie wichtig es für die Entwicklung und Ausprägung stehender Formen gewesen sein muß, daß das Ägyptische sehr früh eine Schrift ausgebildet hat, in der eine ganze Reihe von Dingen feste Bildform erhalten mußte.

Die vorauszusetzende Urform aller Schrift, wo sie sich aus der erzählenden Flachbildnerei löst, ist die Bilderschrift. Sie stellt, was sie sagen will, in bloßen Bildern dar, die dem Leser in keiner Weise die Worte und Wortformen vorschreiben, in denen er sie ablesen soll. Nur der Begriffsinhalt, nicht die Sprachform, ist festgelegt, so daß man zum Beispiel ein gewisses Bildzeichen mit den Worten schlagen, prügeln, hauen oder irgendeinem sinnähnlichen Worte selbst aus irgendeiner Sprache lesen könnte. Natürlich ist zwischen einfach erzählender oder mitteilender Kunst und Bilderschrift die Grenze nicht scharf zu ziehen. Man wird aber von Bilderschriftzügen da sprechen müssen, wo die einzelnen, figürlich dargestellten Begriffe des Gedankens, ohne im Bilde handelnd verbunden zu sein, aneinandergereiht werden, oder wo sich in größerem Umfange sprechende, aber Wissen verlangende Zeichen und Formen festsetzen, die nicht unmittelbar in der Natur ihr Vorbild haben. So, wenn in uralten nordwestafrikanischen Felszeichnungen die Geschlechtsteile einer männlichen und einer weiblichen Figur durch eine lange geschwungene Linie verbunden sind[a], oder wenn aus dem Munde mexikanischer Figuren eine Art Ranke herauswächst, die das Reden andeutet. Bilderschrift in reiner Form ist uns unter den ägyptischen Inschriften nicht erhalten. Wohl finden wir in der Zeit um den Beginn der Geschichte zahlreiche Spuren von ihr, aber immer schon mit Lautschrift durchsetzt. Ein Beispiel aus der Regierung Narmers sei hier besprochen (Abb. 112): in der Mitte steht der Name des Königs, der aus einem Fische (nar) und aus einem meißelähnlichen Werkzeuge (mer) besteht[1]. Der Fisch ist groß hervorgehoben, weil er der Träger der Handlung ist: ihm sind Menschenarme gegeben, die mit erhobenem Stock auf gefesselte Feinde einschlagen. Unter dem Schwanze des Fisches steht in Lautschrift der Name der Feinde; es sind Libyer. Über den König(snamen) breitet eine Geiergöttin schützend

Abb. 112. König Narmer schlägt die Libyer. Bilderschrift mit Buchstabenschrift gemischt. Frühz.

1 Vgl. Taf. 4, 2 vor dem Gesichte des Königs; Taf. 4, 1. 2 oben Mitte.

ihre Flügel, und ein Falkengott reicht ihm mit dem einen Fange das Schriftzeichen für „Leben" ☥. Der Sinn des Ganzen ist demnach: „der von der Geiergöttin geschützte und vom Falkengotte mit Leben beschenkte König Narmer hat Libyen geschlagen und Gefangene gemacht." — Gibt es also in Ägypten keine reine Bilderschrift im eigentlichen Sinne mehr, so hat sich der Ägypter doch in seinen Hieroglyphen eine bildhafte Schrift gewahrt. Ihre einzelnen Zeichen bestehen zwar noch aus Bildern von Dingen, aber diese Bilder binden nun auch den Leser an die Laute, die der Schreiber gewollt hat.

Bildende Kunst und Schrift, aus Einer Quelle entsprungen[1], gehen bald getrennte Bahnen. Während die Schrift auf ihrem Wege von der Bilderschrift zur bildhaften Schrift die einzelnen Figuren festigen und aus dem handelnden Zusammenhange lösen muß, geht der Weg der Kunst dahin, die Formen zu bereichern und eben diese Verbindung zu steigern. Ganz haben sich aber die ägyptischen Schriftzeichen ihre Handlungsfähigkeit nie rauben lassen. Die Gebrauchsschrift allerdings strebt, wie überall, zur Abtötung der Zeichen. Die alten Amerikaner haben ihre Bildzeichen zu gleichmäßigen Rechtecken zusammengeknetet. In China und Babylon haben die Schriftbilder eine ähnliche Abschleifung erlitten wie in der Buchschrift Ägyptens, so daß schließlich bei den meisten Zeichen nur für Kenner noch durchschimmert, was sie einst darstellten. Aber während Chinesen und Babylonier die entbilderten Formen auch auf die Denkmälerschrift übertrugen, haben, wie angedeutet, die Ägypter, und zwar im Mittelmeerkreise zunächst allein, die Bildhaftigkeit durch die Jahrtausende bewahrt und jedes einzelne Zeichen mit derselben Freude genau so im Anschluß an die Natur durchgebildet wie die entsprechenden Figuren in den eigentlichen Bildern. Hethiter und Kreter haben ähnliches getan, aber nicht selbständig, sondern offenbar unter ägyptischem Einfluß.

Daß der Ägypter die bildlos gewordenen Formen der Schreibschrift nicht in die Denkmälerschrift übertragen hat, ist für seinen Geist überaus bezeichnend. Die ägyptischen Hieroglyphen — der Name, „heilige eingegrabene Zeichen", gilt wörtlich genommen nur von Steininschriften — sind eben ein Ausdruck derselben scharfblickenden Liebe zum Gestaltenreichtum der Umwelt wie die Bilder der großen Kunst.

Die bildhaft gebliebenen Zeichen sind also dem Ägypter niemals ganz zu leblosen Buchstaben geworden. Was zwischen den Zeilen der Prunkinschriften an heimlichem Leben in den Schriftzeichen sich regt, möge die im dritten Anhange besprochene Inschrift (Taf. 21) zeigen, und wir haben aus dem Mittleren und dem Neuen Reiche, besonders aber aus der Spätzeit, viele Inschriften, die mit den Bildern der Schriftzeichen wirklich

1 S. 246.

geradezu spielen[a] und sie in Handlung zueinander setzen. Ja, wie im allgemeinen den Bildern[1], so traut man auch den einzelnen Schriftbildern unmittelbare Wirksamkeit zu: so kommt es, daß in manchen Inschriften auf Särgen und Grabwänden den Zeichen, die schädliche Tiere darstellen, die Köpfe vom Rumpfe getrennt sind, um sie unschädlich zu machen (Abb. 113). Man fürchtete offenbar diese Schriftbilder an sich. Wie man noch in der Pyramidenzeit an den Wänden der Gräber keine Götter- oder Königsfiguren zeigt, um sie nicht in das Reich des rein menschlichen Todes hineinzuziehen, so kennzeichnet man am Ende des Alten Reiches in den religiösen Inschriften der Sargkammern die Götter manchmal nur durch die ständigen Beiworte und läßt die eigentlichen Namen einfach aus[b]. Es besteht in Ägypten ein weit engerer Zusammenhang zwischen Schrift und bildender Kunst als anderswo[2].

Abb. 113. Das Schriftzeichen „f", eine Schnecke(?), unschädlich gemacht. MR.

In der natürlichen Festigkeit der einmal gefundenen Bildformen, der Macht der Überlieferung, dem Bedürfnis nach Verständigung und dem Bestehen einer bildhaften Schrift sahen wir also Kräfte, die die scheinbar so unbändige Mannigfaltigkeit der Darstellformen in Wirklichkeit recht zusammenschrumpfen lassen. Und dabei haben wir noch nicht einmal einen der wesentlichsten Gründe dazu bedacht, der in der Natur des „vorgriechischen" Schaffens selbst, nämlich eben in der Geradansichtigkeit, liegt. Hat eine Zeit oder ein Künstler einmal festgelegt, welche Teile eines Körpers im Bilde bei einer gewissen Haltung vorkommen müssen, so ist die Gesamtform fast schon gegeben. Denn bei den weitaus meisten Körperteilen läßt dann jene Grundforderung nicht mehr als ganz wenige Ansichten zu.

Endlich kann und wird in der ägyptischen Kunst der „sichtbar gebildete Begriff", also sozusagen die „Idee" eines Körpers, an jeder Stelle eines Bildes in fester, nur in der Größe anzupassender Form nach Bedarf wiederholt werden[3].

Hält man dem an die Seite, wie beim genauen perspektivischen Zeichnen die Ansicht eines Körpers oder Körperteiles sich ändern muß, sobald der Stand des Zeichners zu seinem Vorbilde oder die Lage der Figur im Bilde sich auch nur um ein geringes verschiebt, so sieht man, daß das Verhältnis des Formenreichtums beider Zeichenarten sich gegen den ersten Anschein geradezu umkehrt. Gegen die unerschöpfliche Fülle der sehbildgetreuen Formen steht ein vergleichsweise dürftiger Bestand

1 S. 40. 2 Weiteres S. 16 m. 246. 3 Ähnliches beim Rundbilde siehe S. 316.

an geradansichtig-vorstelligen. Das gleicht sich erst aus und schlägt wohl gar nach der anderen Seite um, sobald die Bedingung der Geradansichtigkeit wegfällt und das rein vorstellige Bilden in seiner ganzen, befreiten Ungebundenheit bleibt, wie es etwa der heutige Expressionismus erzeugt.

Wenn man die Flachbilder aus der Zeit der Schiefertafeln durchmustert, so könnte es scheinen, als ob diese Werke in den Einzelfiguren nicht so reich wie die späteren seien an dem, was uns als mißgestaltet erscheint, das heißt, als ob die vorstellige Malerei erst später mehr Raum gewonnen habe. Das ist natürlich nur eine Täuschung, hervorgerufen durch die Einseitigkeit, mit der sich die zufällig erhaltenen alten Darstellungen auf einige wenige Vorwürfe beschränken. Später wachsen bei der zunehmenden Fülle der Gegenstände auch Gelegenheit und Anreiz zu Zeichnungen, die uns auffallen. Ganz dasselbe besteht zu Recht, wenn man etwa die verhältnismäßig spärlichen und einseitigen Reste der älteren babylonischen Zeichenkunst oder die Bilder aus den westeuropäischen Höhlen mit dem überwältigenden Reichtum an Bildgedanken vergleichen wollte, der uns in Ägypten erhalten ist. Die Verhältnisse liegen schon ähnlicher, wenn man statt der altbabylonischen die reichhaltigeren assyrischen Bilder heranzieht, in denen denn auch auf Schritt und Tritt grelle Züge vorstelligen Zeichnens stehen.

Vorhin ist uns die Überlieferung nur als eine Fessel erschienen. Sie ist aber doch auch als Antrieb zum Fortschritt zu würdigen. Zur Zeit, wo wir die Kunst der Ägypter kennen lernen, haben schon viele Geschlechter Gelegenheit gehabt, ihre Werke und die ihrer Vorgänger mit den Vorbildern in der Natur zu vergleichen und haben diese dadurch immer genauer zur Wiedergabe beobachten gelernt. Während anfangs oft dieselben einfachsten Formen den verschiedensten Dingen dienen, zum Beispiel noch in vielen Indianerzeichnungen alle Tiere, nur durch wenige bezeichnende Einzelheiten voneinander geschieden, im Grunde einander gleichsehen, erregt die Liebe und Treue, mit der die Künstler der ägyptischen geschichtlichen Zeit eben die Tiere in der Besonderheit jeder einzelnen Art beobachten und treffen, allseitige Bewunderung. So sind auch alle anderen Bilder immer sicherer und, innerhalb der durch die geradansichtig-vorstellige Naturwiedergabe gezogenen Schranken, sinnlich treuer der Natur angepaßt worden. Durch das Schaffen von Geschlecht auf Geschlecht ist die handwerkliche Sicherheit gestiegen, hat sich der Schatz an Formen im Volke ständig gemehrt und geklärt. Die geschaffenen Werke stehen vor Augen und lassen die schöpferischen Geister jedes neuen Geschlechtes der eigenen Fähigkeiten und des besonderen Berufs zur Mehrung des Erbes inne werden[1]. Die alten Werke werden so die Quellen neuer mit

1 Siehe aber dazu S. 37 u.

neuen Zielen, und es wachsen der innerlich gesammelte und der äußerlich gestaltete Reichtum unter beständiger gegenseitiger Anregung fortwährend. Jedes Kunstwerk ist „Frucht und Same", ein Ende und ein Anfang. Warum allerdings solches Leben sich im ägyptischen Volke geregt hat, warum dieses weitergeschritten ist, andere Völker dagegen stehengeblieben sind, das wissen wir nicht und werden wir nie wissen.

Wenn Bilder von Naturkörpern als Verzierung häufig wiederholt werden, so kann die Vorstellung vom Urbilde immer mehr verblassen und das Abbild sich von ihm weit entfernen. Man hat das öfters an den Nachprägungen griechischer Münzen durch gallische Stämme verfolgt. Eins der hübschesten ägyptischen Beispiele dafür sind die sogenannten

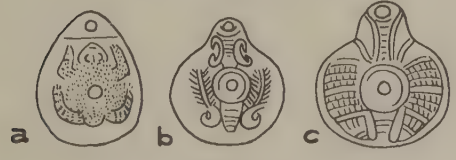


Abb. 114.
Lampen, deren Froschbild zu Zweigen und Ornamenten wird. Griech.-röm.

Abb. 115.
Bemalter Topf. Vorz.

Froschlampen der römischen Zeit (Abb. 114). Sie tragen ursprünglich deutlich die Figur eines Frosches, eines Sinnbildes der Auferstehung (Abb. 114a). Aber diese Froschfigur verändert sich allmählich nach zwei Richtungen: entweder geht sie in das Bild zweier Palmzweige über (Abb. 114b), oder löst sich in reines Ornament auf (Abb. 114c), ein Vorgang, bei dem die auf S. 43 besprochenen Formneigungen nun immer freier wirken. Das ist das gegenläufige Geschehen zur Ausdeutung toter Formen als Lebewesen, zu dem Verlebendigen, das wir auf S. 55 behandelt haben. Die Auflösung von Naturformen ins Ornament sehen wir in Ansätzen bei den Malereien auf den vorgeschichtlichen Töpfen (Abb. 115). Doch ist solche Entwicklung im Bereiche der naturgebundenen ägyptischen Kunst nicht allzu häufig zu beobachten. Sie spielt aber wesentlich mit beim Übergange der bildhaften Schriftform in die flüssige Schreibschrift.

Vor so manchem ägyptischen Werke sind wir den Ägyptern gegenüber zugleich im Vorteil und im Nachteil. Denn, da uns nicht selten ein inneres Verhältnis zum sachlichen Inhalt fehlt, entgehen wir zwar oft der Gefahr, durch ihn geblendet, ein Werk als Kunstwerk zu überschätzen. Ganz gewiß *entscheidet* den Wert eines Kunstwerkes „nicht der Sinn, sondern die Form, das heißt durchaus nichts Äußerliches, sondern jenes

tief Erregende in Maß und Klang, wodurch zu allen Zeiten die Ursprünglichen, die Meister, sich von den Nachfahren, den Künstlern zweiter Ordnung, unterschieden haben"[1]. Aber wir müssen uns bewußt sein, daß manches vollkommene Kunstwerk, so wie es gedacht ist, erst wirken würde, wenn wir Form und Inhalt gleichermaßen, und auch den Sachinhalt nicht nur mit dem Verstande, aufnehmen könnten. Denn der Ägypter stand zu seinen Kunstwerken gewiß etwa so, wie es die Goethischen Worte aussprechen: „Der Mensch ist nicht bloß ein denkendes, er ist zugleich ein empfindendes Wesen. Er ist ein Ganzes, eine Einheit vielfacher, innig verbundener Kräfte; und zu diesem Ganzen des Menschen muß das Kunstwerk reden, es muß dieser reichen Einheit, dieser einigen Mannigfaltigkeit in ihm entsprechen." So wäre es wohl allgemein für den Ägypter ein ungeheuerlicher Gedanke gewesen, den Inhalt aus der Kunst auszutreiben. Er verlangte von der seinen ja sogar in besonders hohem Grade gegenständliche Bedeutsamkeit.

In diesem Zusammenhange haben wir das vorhin über die Bilderschrift Gesagte wieder aufzunehmen und weiter zu verfolgen. Denn aus ihrem Urgrunde stammt unmittelbar oder durch Weiterwuchern ein Teil der ägyptischen Kunst, der einen beträchtlichen Bestand ihres Sachinhaltes darstellt: es sind die symbolischen Bilder und Bildgruppen, die bis in die späteste Zeit hinein vom feierlichen Teile der ägyptischen Kunst so unzertrennlich sind. Niemand kann ägyptische Kunstwerke voll genießen, der nicht einen gewissen Vorrat von ihnen kennt. Darum wäre es eine dankenswerte Arbeit, wenn jemand einmal die gebräuchlichsten dieser symbolischen Dinge zusammentrüge und den Freunden ägyptischer Kunst an die Hand gäbe.

Die Sinnbilder sind oft zu außerordentlich schönen Kunstformen ausgearbeitet (Taf. 35, 1; 51, 1; 53, 1). Man betrachte daraufhin nur etwa die Bilder an den Wänden der riesigen Gräber der Könige des Neuen Reiches in Theben, deren Inhalt uns heute noch zum großen Teile kaum verständlich ist. Sie bieten einen bisher ganz ungehobenen Formenschatz (Propyl. Bd. 2, 328).

Die Sinnbilder sind meist recht dauerhaft, aber doch auch wieder nicht starr. Das sei an einigen Beispielen hier kurz verfolgt.

Wenn die Reinigung, die Erfrischung und Belebung sinnbildlich dargestellt werden soll, so erhebt sich aus einem Gußgefäß der Wasserstrahl in großem Bogen, die Person, der die Handlung gilt, überdachend (Taf. 51, 2). Damit der Sinn des Ganzen noch deutlicher werde, setzt man des öfteren noch gar den Strahl aus lauter Schriftzeichen für „Leben" ☥ und andere Worte ähnlicher Bedeutung, etwa „Dauer" 𓋹,

1 Stefan George, Tage und Taten. Vgl. Anm. 54a Schluß.

„Glück“ ☥, zusammen. Wir werden dem Ägypter wohl nicht zutrauen, daß er wirklich geglaubt habe, ein natürlicher Wasserstrahl nehme solchen Weg. — In einer Gruppe auf der Schiefertafel Narmers (Taf. 4, 1 oben rechts, neben der Haupthandlung) wächst aus einem Rechteck mit abgerundeten Ecken, das heißt einem Streifen Landes, ein Menschenkopf heraus; durch seine Lippen ist ein Zügel gelegt, an dem der Falkengott dem oberägyptischen Könige das feindliche Land mit seinen Bewohnern zuführt; das Büschel Papyros auf dem Landrücken lehrt, daß Unterägypten[1] der Feind ist. Der Grundgedanke dieses Bildes kehrt nun bis in die späteste Zeit wieder; entweder in der Form von Taf. 14, 1, wo ohne weitere Zutat Vertreter der feindlichen Länder gefesselt dem (im Bilde fehlenden) Könige zugeführt werden, oder in einer seit etwa 1900 v. Chr. nachweisbaren: sie besteht (Abb. 116) aus Reihen von langrunden, mit Schriftzeichen gefüllten Schildern, aus deren zackigem Rande der Oberkörper eines Ausländers aufwächst. Jedem der Leute sind die Ellenbogen auf dem Rücken zusammengeschnürt, und jedem ist ein Seil um den Hals geschlungen, an dem eine Gottheit ihn zum Könige oder einem größeren Gotte führt. Die Schilder stellen die im Grundrisse gezeichneten, durch viele Turmvorsprünge verstärkten Ringmauern von Festungen dar, etwa solche, wie sie der Stier auf Taf. 4, 2 einrennt; die Schriftzeichen in ihnen sind die Städtenamen. Die Ausländer werden durch ihre Gesichtszüge gekennzeichnet als Asiaten, als Libyer oder als südliche Hamiten, neben die seit dem zweiten Jahrtausend Neger treten. — Ein anderes, demselben Gedankenkreise entstammendes häufiges Sinnbild, das den König als Beherrscher Ägyptens erkennen läßt, hat reichere Schicksale gehabt. Es wird an Stellen gebraucht, wo es den Herrscher über sich hat, entweder ihn selbst oder nur sein Namensschild oder sein Bild. So findet es sich am häufigsten am Untersatz

Abb. 116. Gott Amun führt (dem Könige) eroberte Städte zu. NR.

1 S. 24 o. Anm. 45a.

(Taf. 55, 1) oder an den Seiten (Propyl. Bd. 2, 280. 357) des Königsthrones. In seiner einfachsten Form (Taf. 9, 3) stehen rechts und links von dem Schriftzeichen für das Wort „vereinigen" zwei Pflanzenbüschel, einerseits Papyros , andererseits eine Art Lilie , also die „Wappen"pflanzen (Abb. 10. 11) von Ober- und Unterägypten. Je ein lang aufschießender Stengel ist um den Schaft des in der Mitte stehenden Schriftzeichens geknüpft[a], so daß das schöne, verschlungene Gesamtzeichen ein Sinnbild für die in der Vorzeit getrennt gewesenen, unter Menes endgültig zu Einem Reiche vereinigten Landesteile ist, die nun Dem untergeben sind, dessen Name oder Gestalt darüber erscheint. Schon in der Pyramidenzeit besorgen dann das Herumschlingen menschliche Figuren, die die Reichsteile darstellen[b]. Manchmal (Taf. 55, 1) tun sie ihre Arbeit hingekniet, ein andermal wieder setzen sie stehend den Fuß auf das breite Fußstück des Schriftzeichens (Taf. 20); oder aber — die Vereinigung der „beiden Länder" war eine Machtäußerung — sie spannen gar alle Kräfte an, indem sie sich auf das eine Knie niederlassen und den anderen Fuß hoch oben gegen den Schaft des Zeichens stemmen[c]. Nun waren aber durch die Könige des Neuen Reiches im Norden und Süden auch fremdartige Völker fest unter das Zepter des Pharaos gekommen, im Norden die Asiaten, im Süden die Neger. So entstand um 1450 v. Chr. der Gedanke, das alte Sinnbild durch die Figuren von Vertretern dieser Völker zu erweitern (Ägypten S. 22), die in die Ranken der Pflanzen hineingeschlungen oder sonstwie an das Sinnbild gebunden wurden (Abb. 251).

Es gibt einen Fall, wo wir den Erfinder eines Sinnbildes mit Namen nennen können. Senenmut, der Günstling der Königin Hatschepsut, hat auf seinen Denkmälern öfters ein merkwürdiges Sinnbild angebracht, einen fliegenden Geier, dessen Körper aus dem heiligen Auge besteht und der in seinen Fängen ein glückbringendes Zeichen hält. Dazu vermerkt Senenmut, er habe das Zeichen, das in den Inschriften der Vorfahren nicht vorkäme, selbst erdacht[d].

B. Gruppen von Körpern.

Bisher haben wir uns in der Hauptsache nur mit einzelnen Körpern beschäftigt, wenn sich dabei auch gezeigt hat, daß wir zu den vielgliedrigen Körpern öfters enge Verbindungen mehrerer Einzelkörper hinzuziehen mußten. Nun aber kommen wir wirklich zu den Vorgängen beim Zeichnen von mehr oder weniger im Raume ausgebreiteten Gruppen selbständiger Körper und damit auf die Raumtiefenwiedergabe, die im Ägyptischen nur an Gruppen von Einzelkörpern einen für uns merklichen Ausdruck findet, aber, wie wir sehen werden, auch da nur an der

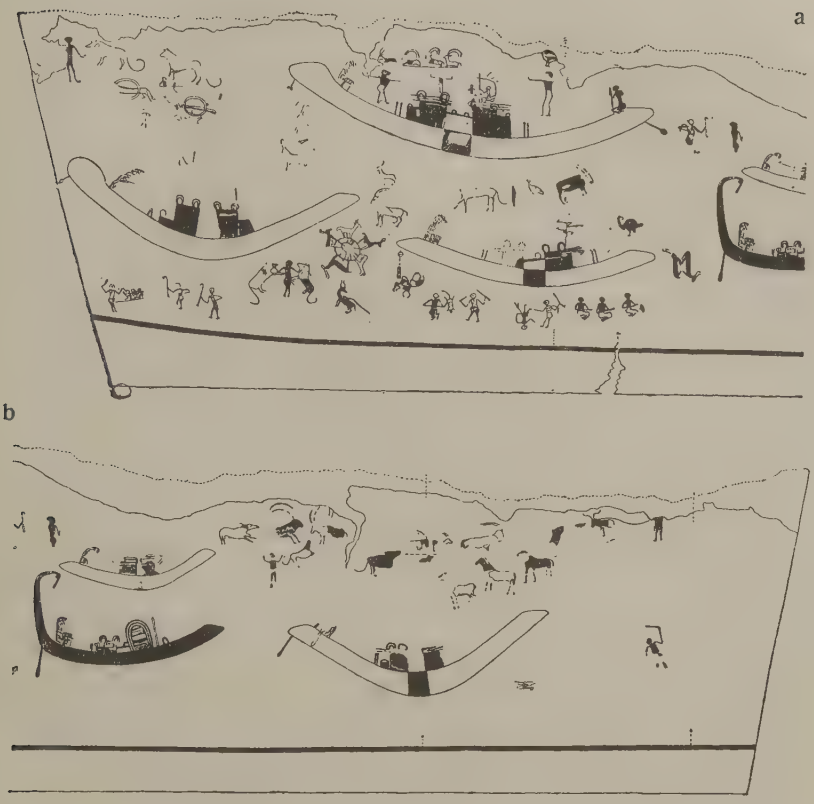


Abb. 117.
Wandbild in einem Grabe bei Hierakonpolis (b schließt rechts an a an). Vorz.

Abb. 118.

Abb. 119.

Abb. 120.

Einzelheiten aus dem Bilde Abb. 117, vergrößert.
Alle drei unter dem ersten Schiffe links in a.

Gruppierung oder Schichtung selbst, nicht an der Zeichnung der einzelnen Körper[1].

Auch entwicklungsgeschichtlich gesehen ist die Flachkunst, soweit sie Figürliches darstellt, ausgegangen von Einzelkörpern, und zwar hat vielleicht die Gestalt des Menschen den Anfang gebildet. Dann sind wohl die Tiere gefolgt, die als besonders nützlich oder schädlich den Sinn des Menschen beschäftigten, endlich die leblosen Dinge. Diese Einzelkörper wurden, wenn eine größere Fläche den Malgrund bildete und die Lust zur Häufung reizte, wahllos, höchstens durch den verfügbaren Raum bestimmt, über den Grund verstreut oder je nach dem Gefühl des Zeichners für Massengliederung verteilt, in beiden Fällen ohne erkennbaren inneren Zusammenhang. Im Wandbilde von Hierakonpolis (Abb. 117), dem die schweren, nach einem gewissen Rhythmus verteilten Schiffskörper inneren Halt geben, sind doch die Menschen- und Tierfiguren, im ganzen gesehen, noch zusammenhanglos verstreut, wenn auch innerhalb der Einzelgruppen die Figuren schon in Beziehung zueinander stehen.

Im Wesen der ägyptischen Flachbilder liegt — wir finden es immer wieder bestätigt — daß ihre Bildglieder sich handelnd fast nur verbinden, wenn ihre Bewegungen der Bildebene gleichlaufen. Im Winkel zu ihr sind sie höchstens nur durch die Vorstellung des Malers zusammengefaßt. Nur diese beiden Arten will ich in diesem Abschnitte besprechen, auf die wenigen Fälle, wo die Figuren im Winkel zur Bildfläche handelnd verbunden sind oder wo sie aus dem Bilde heraus handeln oder blicken, erst im nächsten Abschnitt eingehen.

a) Räumliches Übereinander der Körper.

Daß ein räumliches Übereinander schon in den frühesten Bildern wiedergegeben wird, ist selbstverständlich. Die Dinge liegen im allgemeinen recht einfach, auch noch bei dem Angler von Abb. 121. Manchmal aber ist Vorsicht geboten. So ist es zum Beispiel zweifelhaft, ob oder wie weit man bei den Netzfischern von Taf. 9, 1 an oben und unten denken soll. Die Fischer stehen ja am Lande und ziehen das weit draußen ausgelegte, durch Schwimmer und Senker als bauschige Wand aufrecht gehaltene Netz zu sich heran. Man könnte also die Netzwand als im Vordergrunde, die Männer als im Hintergrunde stehend auffassen. Doch glaube ich, das wäre ein Zwang an dem Bilde. Jedenfalls aber stehen Oben und Unten in der Natur längst nicht so steil zueinander wie in ihm.

---

1 Vgl. S. 97 u. 193 o. 195 o.

Im übrigen zeigen die Bilder, die ein Aufeinander vorstellen, dieselben Eigentümlichkeiten, die wir bei vielgliedrigen Einzelkörpern kennengelernt haben.

In der Abb. 80 sehen wir links unten das Waschgeschirr, das uns früher schon bei den Durchsichten (Abb. 74d) und den „Schnittzeichnungen" (Abb. 74a) beschäftigt hat, auf einem Tische stehen. Da die Gruppe des Tisches mit dem hier ebenso wie in Abb. 74b erscheinenden Geschirr sich in einer einzigen bezeichnenden vorstellig-reinen Seitenansicht fassen ließ, die auch unseren Anforderungen einigermaßen entspricht, bietet uns das Bild keine Schwierigkeiten.

Abb. 121. Angler. Pyr.

Anders ist es schon mit dem Bilde des Brettspieles (Abb. 122) und einem (Abb. 123), das von ältester Zeit her in der Schrift das Opfermahl bezeichnet. Da wird die Matte oder das Spielbrett in Aufsicht gezeichnet und auf ihren, im Bilde nun einfach zum oberen umspringenden[1], Rand das Brot oder die Spielsteine gesetzt, auch sie in voller Ansicht vorgestellt: „Das Brot oder die Spielsteine stehen auf der Matte oder

Abb. 122. Brettspiel mit Steinen und Würfelknöcheln. NR.

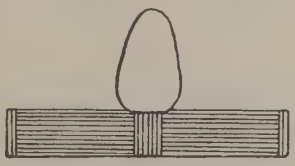


Abb. 123. Matte mit Opferbrot. Schriftzeichen. Pyr.

Abb. 124. Opferbrot. Schriftzeichen. Pyr.

dem Brette." Wie hier bei den Vorbildern natürlich das Brot inmitten der Fläche und die Steine In den Feldern standen, so lagen bei dem Vorbilde von Abb. 28 die Lotosstengel quer über der Mitte des mit Früchten gefüllten Tellers, und nicht etwa um den Rand herumgeschmiegt. Setzen wir wieder das Bild in Worte um „die Blumen liegen auf dem Teller". Ein kleiner Unterschied bleibt zwischen Spielbrett und Matte zu beachten. Das ägyptische Spielbrett hat wirklich die rechteckig lange Form des gezeichneten, mit nur drei Felderreihen, ist also nicht etwa gleichseitig wie das unsrige. Dagegen ist die ägyptische Matte, wenn auch vielleicht rechteckig, so doch sicher nicht so schmal im Verhältnis zur Breite wie im Bilde. Wir finden öfters Flächen, wenn ein anderer Körper auf ihnen ruht, verschmälert, etwa die Sitzfläche eines besetzten Stuhles

1 S. 119.

(Propyl. Bd. 2, 248, 2), den Schlitten unter einem Sarge (S. 1160) oder die Schreibtafel unter der schreibenden Hand (Taf. 13, 1). So begnügen sich auch die Zeichner von Matten, die unter den Stühlen und Füßen der Leute den Boden bedecken (Propyl. Bd. 2, Taf. XII; 365), meist, ähnlich wie in Abb. 188, mit einem so schmalen Streifen, daß man gerade noch seine Natur andeuten kann, ebenso wie wir es zu Abb. 83 bei den „Schnitten" von Zelten gesehen haben[1]. Daher kommt es, daß, sobald die nur gemalt gewesenen Innenmuster verblichen sind (Taf. 29, 2), solche untergelegte Matten nicht von ursprünglich als Holz gekennzeichneten Bühnen oder Tritten zu unterscheiden sind, wie sie, manchmal im selben Bilde[a], auch vorkommen. Wenn also Personen zu ebener Erde auf dem Rande einer Matte säßen, die Füße auf dem bloßen Boden, das

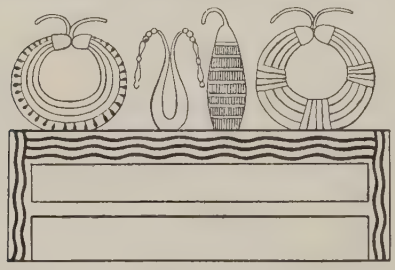


Abb. 125. Halsschmuck auf einem Tische. MR.

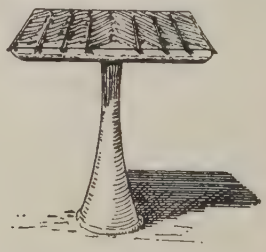


Abb. 126. Das Sehbild, das angeblich einem ägyptischen Bilde wie Taf. 10, 1 entspricht.

Gefäß auf der Matte, so wäre das Bild nur durch das Mattenmuster mit seinen wagerechten Rippen und Querbünden von dem Bilde des Sitzens auf dem Rande eines Trittes mit Holzmaserung unterschieden.

Dem Sinne nach nahe der Opfermatte verwandt ist der Speisetisch für den Toten, so wie er mit dem, was er trägt, auf Taf. 10, 1 erscheint. Die große Menge der Rollsiegel aus dem Beginn der geschichtlichen Zeit mit Speisetischbildern kennt diese Form noch nicht, sondern nur ein Tischchen mit wagerecht darüberliegenden Broten oder dergleichen[b]. Bald darauf, wohl in der zweiten Dynastie, also zur Zeit, wo die „ägyptische" Kunst entstand, muß aber die Bildform von Taf. 10, 1 geschaffen sein[c], mit aufrechten Gebilden, die, wie man heute annimmt, flache, der Länge nach geteilte Brotfladen der Art von Abb. 124 gewesen sind. Ihre eigentliche Bedeutung scheint später unverständlich geworden zu sein, da sie auch als Palmwedel dargestellt werden. Die aufragenden Gebilde sind fast zu einem festen Bestandteile des an sich in vorstellig reiner Seitenansicht gegebenen Tisches geworden. Was sonst an Speisen sich hinzufindet, wird demgemäß darüber gemalt (Taf. 10, 1). Daß die

1 Vgl. auch die Bodenbezeichnung S. 217 u. 218.

scheinbar stehenden „Brothälften" in der Natur auf der Platte des Tisches liegend zu denken sind, wird man kaum bezweifeln. Die Wiedergabe ist also genau dieselbe, als wenn ein breiter Halskragen aus Perlen, der auf einem rechteckigen Tische liegt, gezeichnet werden soll (Abb. 125). Es hieße der Zeit, in der diese Bilder geschaffen sind, etwas ihr Fremdes unterschieben, wenn man in die Zeichnung den aus einheitlicher Schrägansicht empfangenen sinnlichen Eindruck (Abb. 126) hineintrüge, wie man es im Banne der auf S. 139 u wiedergegebenen Vorstellung vom Wesen der ägyptischen Naturwiedergabe versucht hat[a]. In Wirklichkeit sind die Teilkörper der Gruppe rein begrifflich aufzählend aneinandergefügt.

Als wir eben das Waschgeschirr auf dem Tische (Abb. 80) ansahen, war unser Augenmerk vor allem auf das Verhältnis des Tisches zum Becken gerichtet. Wir müssen aber auch das des Beckens zur Kanne noch einmal betrachten. Fesselte das eine Mal (Abb. 74b) den Zeichner, wie die Kanne im Becken verschwindet, das andere Mal (Abb. 74a.d), wie sie geformt war und zugleich, wie sie im Becken stand, so ist doch noch der Fall denkbar, daß die Beachtung der Formen beider Gefäße stark überwog, während ihr genaues räumliches Verhältnis zueinander fast ganz zurücktrat. Auch das kommt in der Tat vor, und das so entstandene Bild ist, wie bei den bedeckten Tischen, recht weit von der sinnlichen Anschauung entfernt. Man setzt die Kanne an eine Stelle, wo sie frei sichtbar, aber doch mit der Schale verbunden ist (Abb. 74c). Die Zeichnung (Abb. 127) eines Weihrauchklumpens oder -kuchens in einem Napfe wird vielleicht noch eindringlicher machen, was hier geschehen ist: wie die Aufmerksamkeit sich auf die beiden Dinge nacheinander gerichtet hat. Von unserem Standpunkte sagt man dann wohl, der Zeichner denke sich die Kanne oder die Kugel „hochgehoben". In einer hübschen Zeichnung des Neuen Reiches heben Leute den Deckel einer hölzernen Truhe ab (Abb. 73c), auf deren Rande, zwischen ihm und dem abgehobenen Deckel, man das eigentlich noch in der Truhe liegende Schmuckstück sieht, als sei es emporgeschwebt. Ganz voneinander gelöst sind die Teile in einem Bilde der dritten Dynastie (Abb. 73a): da sind in einer verschlossenen Holzkapsel frei übereinander dargestellt: unten ein becherförmiges Salbgefäß, oben sein glatter, flacher Deckel und frei schwebend zwischen beiden ein eigentlich im Becher stehendes Salbtöpfchen. So kommt es, daß ein zeichnerisches Übereinander auch gelegentlich dasselbe wie eine unechte Durchsicht bedeuten kann, also in Wirklichkeit ein Ineinander.

Abb. 127. Weihrauchklumpen im Napf. MR.

b) Deckungsloses Hintereinander der Bildfiguren quer zum Blicke des Beschauers.

Das Raumverhältnis, das weitaus am häufigsten wiedergegeben zu werden scheint, ist das Vor- und Hintereinander von Körpern quer zum Blick des Beschauers, von rechts nach links oder umgekehrt. Die Figuren bewegen sich in der Bildbreite hintereinander her oder aufeinander zu. Und zwar stehen in älterer Zeit die Figuren frei nebeneinander, ohne daß eine die andere deckte. Sie sind, ganz wie das oben besprochene Gefäß von Abb. 127 und sein Inhalt, gleichsam nacheinander in der Vorstellung des Zeichners aufgetaucht. Man kann sagen, daß eine solche durchsichtige Anordnung der Figuren dem Ägypter im Grunde stets die liebste geblieben ist, genau so wie ja auch im Innern vielgliedriger Einzelkörper die Überschneidungen nur sehr zurückhaltend auftreten.

Abb. 128. Statuengruppe. NR.

Die Gruppen deckungslos nebeneinander gezeichneter Figuren geben aber nicht, wie es scheinen könnte, eindeutig immer nur ein Nebeneinander der Körper im Sinne der Malebene wieder. In einer Zeichnung, die keine Deckungen gebraucht, erhält zum Beispiel das Schulter-an-Schulter von Menschen genau denselben Ausdruck wie das Hintereinander Brust gegen Rücken.

Ein sehr gutes Beispiel dafür ist die häufige Gruppe aus den Gräbern, wo Mann und Frau beisammenstehend Gaben im Empfang nehmen oder irgendwelchen Arbeiten ihrer Leute zusehen. Wenn die beiden sich nicht umfassen, also in offener Gruppe stehen (Taf. 36, 1), kann man aus der Zeichnung ja wirklich sowohl die Aussage: „die Frau steht Schulter an Schulter neben dem Manne" wie die andere: „die Frau steht Brust gegen Rücken hinter ihm" ableiten. Der Ägypter wußte, was gemeint war, und in diesem Falle der Gruppe von Mann und Frau können auch wir heute noch bestimmt sagen, daß nur ein körperliches Nebeneinander Schulter an Schulter gemeint ist. Denn es sind ja viele Rundwerke erhalten, in denen die Ehepaare nebeneinander stehen (Propyl. 242, 1). Andererseits haben wir auch wieder ägyptische Zeichnungen nach solchen steinernen Rundbildergruppen, und da scheinen dann natürlich die Figuren hintereinander zu stehen (Abb. 128). Wenn uns die Rundbilder im Stiche lassen, können wir heute aus einer Zeichnung mit losen Figuren die räumlichen Verhältnisse des Urbildes nicht sicher erkennen. Nehmen wir zum Beispiel die in den Gräbern des Alten Reiches häufige Darstellung von Tänzen (Abb. 129), so ist nicht zu ersehen, ob die Tänzerinnen ihre gleichmäßigen Bewegungen in Stirnreihe neben- (Abb. 129a) oder in Tiefenreihe hintereinander (Abb. 129b) ausführten, und wie die Sän-

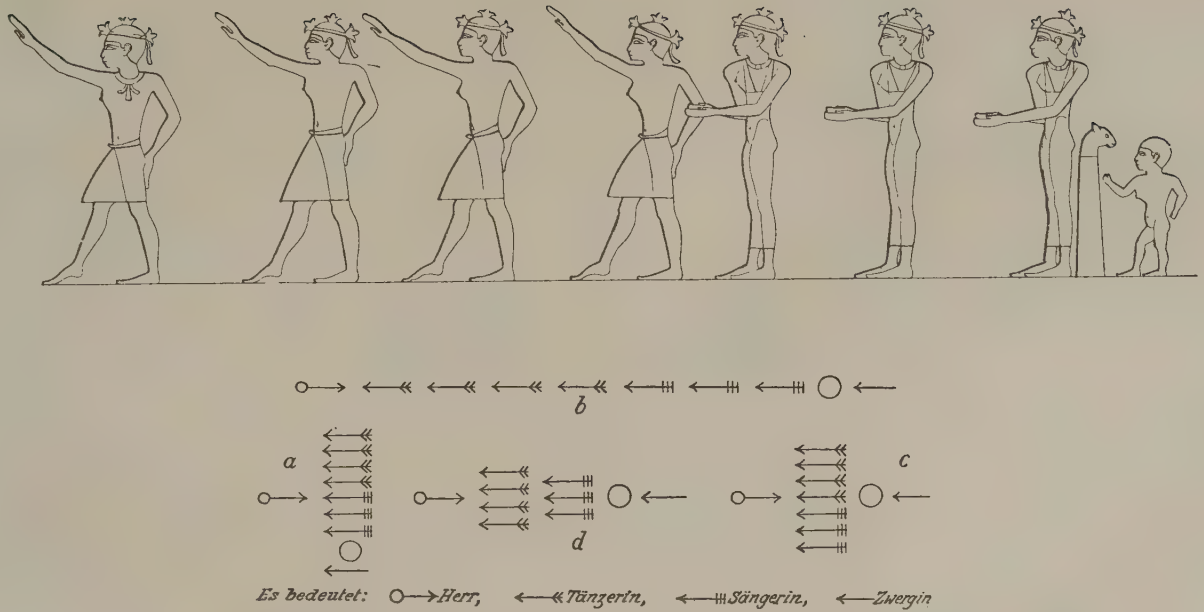


Abb. 129. Tanz der ältern Art. Die Figur des zuschauenden Herrn links ist hier weggelassen. Pyr. [Der Behälter vor der Zwergin hat im Urbild keinen Katzenkopf, sondern einen Lederbund]. Darunter Anordnungsschlüssel in vier Möglichkeiten.

gerinnen eigentlich zur Reihe standen: in sie hineingezogen (Abb. 129a. c) oder als zweites Glied (Abb. 129d). Da uns leider keine körperlich nachgebildete Gruppe solcher Tänze erhalten ist, können wir hier nichts Bestimmtes sagen, sondern höchstens als Vermutung aussprechen, daß die Tänzerinnen selbst in Stirnreihe gestanden haben werden. Für den Ägypter des Alten Reiches, der den Tanz täglich vor Augen sah, gab es natürlich keinen Zweifel, und er wird nie auch nur auf den Gedanken gekommen sein, daß irgend jemand sein Bild anders auffassen könnte, als er es gemeint hat. Dagegen dürfen wir uns mit Recht fragen, ob schon ein Ägypter des Neuen Reiches, als ganz andere Tanzformen üb-

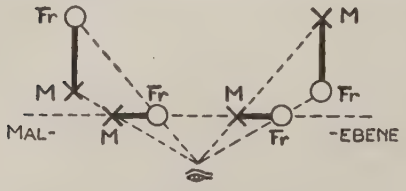


Abb. 130.
Blicke auf Gruppen von Mann und Frau.

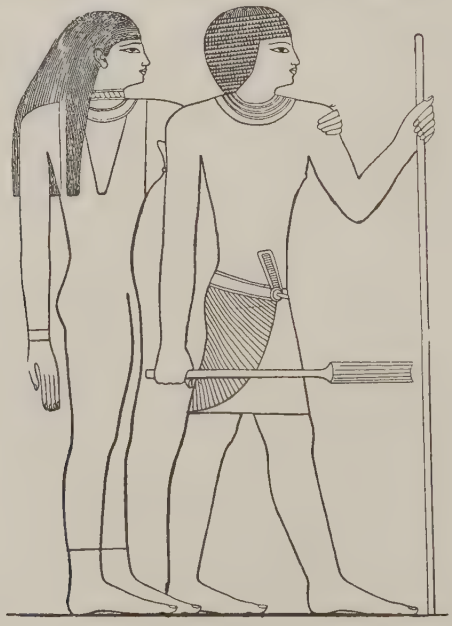


Abb. 131. Ehepaar. Pyr.

lich waren (Propyl. Bd. 2, 397, 2; Taf. XVI), diese Bilder noch habe richtig verstehen können, wenn er nichts mehr von der älteren Zeit seines Volkes wußte, oder wenn sich nicht, was allerdings zu vermuten ist, in den unteren Volksschichten die alte Art neben der neumodischen gehalten hat.

Kehren wir noch auf einen Augenblick wieder zu den Gruppen von

Mann und Frau zurück und denken uns zwei Ehepaare einander gegenüber stehend, mit den Schulterseiten zum Beschauer und in jeder Gruppe, so wie es im allgemeinen üblich ist, den Mann Schulter an Schulter rechts neben der Frau. Würde das Ganze perspektivisch so gezeichnet, daß jede Gruppe in einer Schräganſicht von vorn gesehen wäre, also die linke von der Mannesseite, die rechte von der Frauenseite aus (Abb. 130), so schöbe sich auf der Bildfläche des heutigen Malers bei der rechtshin blickenden Gruppe die Frauenfigur vor, bei der linkshin blickenden die Männerfigur. Sehen wir dagegen eine ägyptische Zeichnung eines solchen Doppelpaares, so steht hier in beiden Fällen die Männerfigur voran (etwa wie in Abb. 131. 132). Zum Seheindrucke stimmt also nur die Figurenordnung der linkshin (Abb. 132), nicht die der rechtshin (Taf. 36, 1) blickenden ägyptischen Gruppe, wir müßten denn annehmen, daß nur das erste Mal wirklich der Mann rechts stände, das zweite Mal aber die Frau. Man sieht, der Ägypter denkt gar nicht an

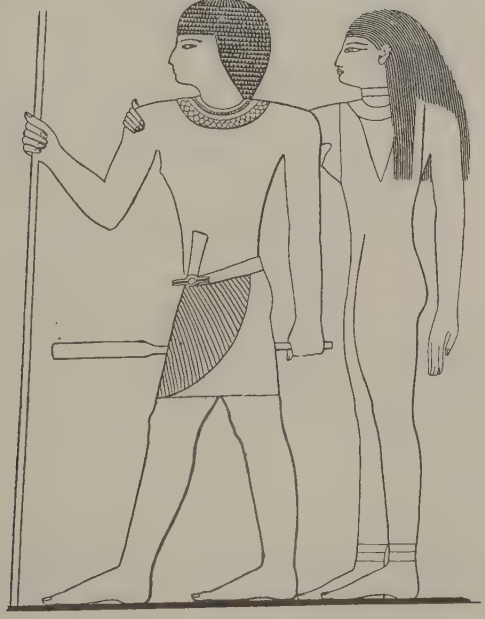


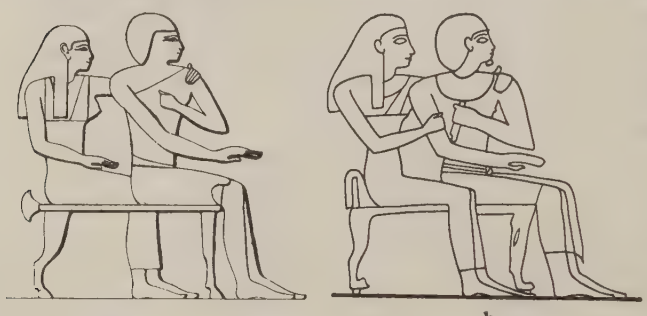
Abb. 132. Ehepaar. Pyr.

den Sinneseindruck. In ihm herrscht die Vorstellung: der Mann, als die Hauptperson, muß voranstehen.

Wenn jede der Gruppen in sich dadurch geschlossen ist, daß die Frau den Mann umfaßt[a], eben wie in Abb. 131. 132, wird das noch deutlicher, sowohl wenn die Füße der Frau in der Zeichnung frei neben

dem Fuße des Mannes stehen (Plast. 120. 125), wie wenn sie ihn überschneiden (Abb. 131). Werden die Spitzen der Frauenfüße umgekehrt von der Ferse des Mannes gedeckt[a], so scheint es uns, als legte die Frau dem Manne die falsche Hand, die linke statt der rechten, auf die falsche Schulter. Daß der Mann im Bilde voransteht, ist dem Ägypter wichtiger als alles andere: als die Stellung der Frau neben der rechten oder linken Männerschulter, oder auch als die Haltung ihrer Hände.

Ebenso ist es bei gezeichneten sitzenden Gruppen. Geht man in Abb. 133a davon aus, daß die Knie der Frau hinter dem Gefäße des Mannes verschwinden, so schließen wir, daß die Frau neben seiner linken Schulter sitze. Dazu stimmt aber durchaus nicht ihre Armhaltung, denn in unmöglicher Weise läge dann ihre linke Hand auf seiner linken Schulter, als ob sie rechts neben ihm säße[1]. So ist es durchgängig im Alten und, wie es scheint, in der Regel noch im Mittleren Reiche. In der Zeit der Auflösung zwischen dem Alten und dem Mittleren Reiche verschwindet gelegentlich schon das Gesäß des Mannes hinter den Knien der Frau, was mit dem Beginne der achtzehnten Dynastie (Abb. 133b) die Regel wird. Dadurch bekommt zwar für uns die Gruppe größere Einheitlichkeit: Armhaltung der Frau und Überschneidung von Gesäß und Knien stimmen zueinander, aber nun scheinen die Frauen in rechtshin blickenden Gruppen immer rechts, in linkshin blickenden links vom Manne zu sitzen. Niemals aber erhält die Figur des Mannes etwa auf der Malfläche ihren Platz hinter der der Frau. Das ins Auge fallende Zeichen des Vorranges ist das Wichtigste.



a b

Abb. 133. Ehepaare auf zweisitziger Bank.
a Pyr. b NR.

Noch auf eins ist bei solchen Gruppen hinzuweisen, nämlich darauf, wie selbständig fast immer ihre einzelnen Figuren stehen. Es wird auch hier im Grunde nur ein Beieinander von Gestalten gegeben, die einzeln nacheinander in der Vorstellung aufgetaucht sind. Da ist kaum weitere körperliche Gemeinschaft als durch die aufgelegte Hand und den um den Gefährten geschlungenen Arm, der, da es eben kein Aneinanderschmiegen, höchstens ein Aneinanderrücken, gibt, oft übermäßig lang gereckt werden muß[2].

1 S. 147 m. 2 Für das Rundbild siehe S. 310 o.

In den meisten ägyptischen Bildern stehen die einzelnen Figuren auf geraden Standlinien, und vor allem die in gleicher Höhe stehenden und gehenden Figuren eines Bildes sind durch eine solche verbunden.

Wir haben uns an diese Standlinie so sehr gewöhnt, daß wir meist vergessen, daß sie mit dem Sehbilde nicht das geringste zu tun hat. Eine sichtbare Standlinie gibt es in der Natur ja nicht, und die gezeichnete ist

Abb. 134. Wand eines Grabes (Ptahhotep in Sakkara). Pyr.
[Die Nebenzehen des Mannes rechts sind in Wirklichkeit nicht angegeben.]

eine der stärksten Schöpfungen vorstelligen Zeichnens. Sie ist denn auch keineswegs ein selbstverständliches Erbstück aus der Urzeit. Sieht man genauer zu, so stimmt weder die Tatsachenbeobachtung der Hauptwörter noch das beurteilende Beiwort. Noch im Wandbilde von Hierakonpolis (Abb. 117) stehen nur ganz wenige der zahlreichen Figuren auf Linien. Wir verfolgen deutlich, wie von da ab über die Schiefertafeln (Taf. 4) zur Pyramidenzeit hin (Abb. 134) der Gebrauch der Standlinie sowie die Anzahl der auf einer vereinigten Figuren und damit die Linienlänge immer mehr zunimmt. Also auch so etwas wie die uns so geläufige gerade Standlinie ist nicht selbstverständlich, sondern erst erarbeitet.

In ihren Anfängen ist sie ein reiner Richtungsstrich, der nur die

Wagerechte betont[a]. Später gewinnt sie die Bedeutung „Boden". Schon in diesem Sinne allein ist die unscheinbare Linie für die ägyptische Kunst ein unschätzbarer Gewinn geworden. Wie die wirklichen Gestalten auf der festgegründeten Erde stehen und sich bewegen, so wurden nun auch die Figuren des Bildes gezwungen, sich in Gang und Stand mit einem saugenden und widerstrebenden Grunde auseinanderzusetzen und gewannen dadurch an Festigkeit. Ihre eigentlich tragenden, den Boden berührenden Teile, wie Füße, Räder und dergleichen, schweben nicht mehr frei. Unwillkürlich nahmen also Bilder, wie die des Wagens in Abb. 150 oder Fußzeichnungen wie die von Abb. 246, ab[b] und räumten mehr oder weniger „reinen Seitenansichten"[1] das Feld, obgleich noch in der Zeit zwischen Altem und Mittlerem Reiche Zeichnungen wie Abb. 135 vorkommen und überhaupt nicht im Zeichnen aller Völker die Anziehungskraft der Bodenlinie gleich stark ist[c].

Abb. 135.
Eidechse in der Wüste. Zwischz.

Noch bedeutender aber als für die Einzelfigur und für die einzelne Figurenreihe ist der Gewinn der Standlinie für die Gliederung von Gesamtbildern und die Ausschmückung großer Flächen geworden. Fast Schritt für Schritt können wir beobachten, wie die Reihen sich immer schärfer zu übereinanderliegenden, durch die langen Linien gesonderten Streifen ordnen. Aber eigentlich erst seit der Höhe der Pyramidenzeit fühlen wir, daß die Ägypter sich des Wertes der Standlinien zum Gliedern größerer Flächen voll bewußt werden. Mit einer meisterhaften, durch gute Vorbilder immer lebendig erhaltenen Sicherheit und Reinheit, deren Schönheitswirkung aber in unseren überstark verkleinerten Abbildungen (Abb. 134. 185. 186. 221) natürlich empfindlich leidet und nur vor den Urbildern recht aufgenommen werden kann, werden die Streifen mit den Bilderreihen übereinander gebaut, an den Enden für unser Auge oft wie mit gewaltiger Klammer zusammengehalten durch die aufragende Gestalt des Wesens, um dessentwillen alle diese Dinge eigentlich dargestellt sind, auf das sie sich zum mindesten alle beziehen, des Gottes, des Königs, des seligen Toten. Wer vor einer solchen Wand steht, muß einen Hauch spüren von dem hohen Geiste, der die ägyptischen Künstler, bei allem Wechsel im einzelnen, zu allen Zeiten in der wohl abgewogenen klaren Gliederung ihrer Flächen beseelt hat, ob es sich um ein kleines Schmuckstück handelte, die Seite eines Buches oder eine gewaltige Wand[2].

Die auf einer Wandfläche dargestellten Vorgänge werden in der Regel so verteilt, daß das Ende eines Bildstreifens mit dem Abschluß einer Sinn-

1 S. 108 u. 2 Vgl. S. 27 m.

gruppe zusammenfällt. Doch hindert nichts, daß der Vorgang sich über mehrere Bildstreifen erstrecke, so daß sie einander in der Verlängerung fortsetzen könnten. Und was in dem einen geschieht, braucht durchaus nicht etwas zu sein, was zugleich mit und neben dem im anderen vor sich geht. Ebensogut kann natürlich auch der Vorgang des unteren Bildstreifens auf den nächst oberen zeitlich folgen. Dafür bildet eine Grabwand mit der Darstellung des Vogelfanges ein ausgezeichnetes Beispiel[a]: wir sehen in einer oberen Reihe, wie das große Schlagnetz aufgebaut wird. Im Streifen darunter steht es fängisch bereit und die Leute schicken sich an, es zuzuziehen; die Enten schwimmen noch sorglos auf der Wasserfläche, die es umspannt, herum. Weiter unten ist der Schlag getan, das zusammengeklappte Netz liegt über den aufgeregten Vögeln, und man beginnt vorsichtig sie herauszunehmen. Zu unterst werden schließlich die Tiere geschlachtet und weiter verarbeitet. Es sind also die verschiedenen Schritte eines Handlungsablaufes, die man, wie wir sehen werden[1], sonst auch auf einunderselben Grundlinie nebeneinanderstellen konnte, auf mehrere übereinanderliegende Bildstreifen verteilt. Die Aufzählung beginnt hier im oberen Teile der Fläche und schreitet nach unten fort, wie ja auch die ägyptischen Inschriften, sei es in senkrechten, sei es in wagerechten Zeilen, von oben nach unten laufen[2]. Es gibt aber Bilder, wo man beim „Lesen"[3] von oben nach unten der Handlung nicht vom Anfang zum Ende, sondern umgekehrt folgen würde, also doch wohl eher von unten beginnen muß. So, wenn bei der Weinbereitung (Berlin 15071) unten dargestellt ist, wie die Trauben zur Kelter gebracht werden und die Männer in der Kelter springen (vgl. Abb. 76), darüber neben den taktschlagenden Sängern das Auswringen der Reste in der Sackpresse (vgl. Abb. 155 bis 157) und zu oberst das Verfüllen des Weines in Fässer. Daneben halte man sich wieder ein anderes Bild[b], das aus fast genau denselben Gruppen besteht, wo aber die Handlung von oben nach unten herabsteigt: oben das Herbeibringen der Trauben, in der Mitte die Sänger und die Kelter, unten die Sackpresse und das Verfüllen. Man sieht, diese Dinge waren ganz in das Belieben des entwerfenden Künstlers gestellt[c].

Innerhalb der großen Streifen werden die Nebenhandlungen oder Nebenfiguren, die zwischen die Hauptfiguren gestreut sind, auf kürzere, zu Zeiten gebogene (Abb. 135), Zwischenlinien gesetzt (Abb. 134 Mitte).

c) Deckungsloses „Hintereinander" der Bildfiguren in der Blickrichtung des Beschauers.

Beim landläufigen Ausdeuten ägyptischer Zeichnungen spielt der Satz: „Was bildlich übereinander dargestellt ist, haben wir uns körperlich in der

1 S. 240. 2 Vgl. S. 247 m. 3 Vgl. S. 245 o.

Blickrichtung hintereinander zu denken" eine große Rolle. Denn wir sind aus unserer Erziehung heraus heute nur zu geneigt, Dinge, die auf der Bildfläche übereinander erscheinen, unter Annahme eines hohen Horizontes nach dem dritten perspektivischen Gesetze[1] als räumlich hintereinander aufzufassen.

Am leichtesten sind wir versucht, einen hohen Horizont anzunehmen bei Bildern, die, was die Verteilung der Figuren angeht, etwa so aussehen wie das Wandbild von Hierakonpolis (Abb. 117). Daß dies Bild aber nicht etwa eine Seeheinheit wiedergibt, leuchtet ein. Man beobachte nur, wie die Tiere und Menschen hier und in den verwandten Topfmalereien (Abb. 115) zwischen den Schiffen einherspazieren. Wir können nicht einmal sagen, ob überhaupt beabsichtigt war, geschaute oder vorgestellte wirkliche Anhäufungen von Menschen und Tieren wiederzugeben, also ob die Figuren des Gesamtbildes, wo sie nicht unmittelbar in Tätigkeit aufeinander bezogen sind, überhaupt durch ein anderes Band zusammengehalten werden als durch das künstlerische Wiederholungs- und Raumfüllungsbedürfnis. Auch da, wo innerhalb dieses Bildes an einer oder der andern Stelle Figuren dichter als anderswo geballt sind, ohne daß sie sich berühren oder gegeneinander tätig sind, soll dadurch doch wohl nur eine Ansammlung der Körper angedeutet werden, ohne daß der einzelne ausdrücklich als nahe oder fern gedacht ist.

Abb. 136. Kinderzeichnung: Nagel. Darunter dieselbe, zu einer Kutsche verändert.

Tiefer in die hier wirkenden Gedankengänge der alten Zeichner werden wir dringen, wenn wir wieder zu einer Kinderzeichnung greifen. Ein fünfjähriges Mädchen hatte sich vorgenommen, einen alten krummen Nagel, der vor ihm auf dem Tische lag, abzuzeichnen. Das Bild ist klar (Abb. 136 oben). Kaum aber waren einige Minuten vergangen, so war, wie es bei Kindern und Naturvölkern oft geht, der ursprüngliche Sinn des Bildes vergessen: es wurde nun zu einer Kutsche (Abb. 136 unten). Auf die Welle wurde, übrigens in falscher Richtung, ein Kutscher gesetzt, die Pferde blieben weg, der Nagelkopf wurde für die Wagenlaterne erklärt und — nun kommt das für uns hier Wichtige — neben diese Laterne wurde ein baumähnliches Gebildchen gemalt: es sollte, wie das über meine Unkenntnis erstaunte Kind erklärte, doch natürlich das zu einer Laterne gehörige brennende Streichholz vorstellen. Ein anderes, viertehalb Jahre altes Mädchen zeichnete die beiden Dachshunde des Hauses und unter das Bild des einen ein rohes Viereck, das Ofenloch, „weil er in dieses so gerne kroch"[2]. Wir sehen also, daß an irgendein räumliches Verhältnis zwischen Laterne und Zündholz, Hund

1 S. 82 o. 2 Zu der Zeichnung mündlich mitgeteilt von Frau D. Wolle-John.

und Ofenloch nicht im geringsten gedacht wird, sondern nur an die innere, gedankliche Zusammengehörigkeit der beiden Dinge.

Das gibt uns den Schlüssel zu unendlich vielen Bildern aus der Kunst aller Zeiten, bis in die Neuzeit hinein. Denn genau so aus Gedankengesellung sind in Abb. 122 die Spielknöchel über das Brettspiel gemalt[a] und ist in Abb. 153 der Sohn wie ein in der Luft stehender Doppelgänger seinem Vater gesellt, ebenso wie auf Taf. 30 die Tochter oben links in der Ecke oder wie in Abb. 175 die Eier den Vögeln. — Wenn ein Schuster bei der Arbeit gezeichnet wird (Abb. 137), so stellt sich der Gedanke an das Werkzeug, auch das gerade nicht benutzte, von selbst ein. Nur auf Grund dieser Gedankenverknüpfung wird es rings um ihn herum gezeichnet, so daß es aussieht, als ob es in der Luft herumflöge oder an der Wand hinge. Es wäre völlig vergeblich, wenn man sich die Mühe gäbe zu überlegen, wie es etwa auf dem Boden um ihn herum, im „Vordergrunde" oder im „Hintergrunde" liege, oder ob es an der Wand hänge[b], ja, wenn man überhaupt festlegen wollte, wie die Stücke in der Natur räumlich anzuordnen wären. Daran hat der Künstler gar nicht gedacht.

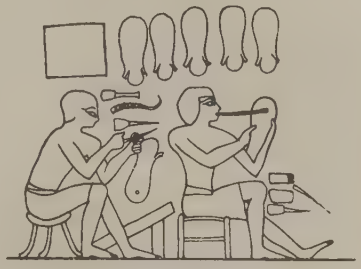


Abb. 137. Schuster. NR.

Abb. 138. Der König schießt einen Vogel. Fläche eines Käfersiegels. NR

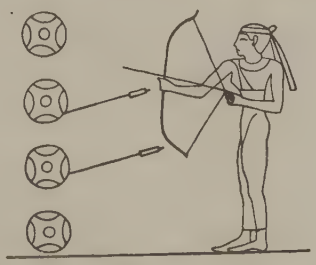


Abb. 139. Herrscherin schießt nach vier symbolischen Broten. Sp.

So können denn auch Körper, die in Wirklichkeit räumlich weit getrennt sind, im Bilde eng aneinander rücken: Auf der Fläche eines Käfersiegels sitzt ein König mit schußbereitem Bogen da und dicht bei ihm, nicht einmal in der Richtung des Pfeiles, sondern zu seinen Füßen, das Jagdziel, ein Vogel (Abb. 138). Hier hat natürlich die Enge des Bildraumes die Stellung veranlaßt, aber es gibt auch freie Bilder (Abb. 139), in denen das Ziel dicht vor dem Schützen steht, wenn auch in der Schußrichtung. Noch in Bildern des heiligen Sebastians[c] bleiben die Schützen und ihr Opfer dicht beieinander. Wie beim Siegel

die Gestalt der Malfläche das Bild beeinflußt hat, so können natürlich auch in allen anderen Fällen Rücksichten der Platzfüllung den Bildaufbau bestimmen, die Anordnung lenken[1], ja zum Zufügen von Nebenfiguren locken.

Man sieht, wenn man nun wieder auf das Wandbild von Hierakonpolis blickt, wie begründet es war, daß ich davor warnte, in ihm die Wiedergabe einer Seheinheit zu suchen. Zu weiterer Warnung, und weil sie auch zu anderen nützlichen Beobachtungen anregen, möchte ich hier aus der reichen Fülle des Stoffes noch eine kleine Anzahl von besonders gearteten Beispielen besprechen, bei denen die Annahme, daß sinnliche Tiefeneindrücke verarbeitet seien, von der Hand zu weisen ist, obwohl sie zum großen Teile naheliegt.

1. Am ungefährlichsten sind Bilder wie die Einzelgruppe aus dem Bilde von Hierakonpolis (Abb. 120): Antilopen in einer trichterförmigen Fanggrube. Es leuchtet wohl ein, daß da die Überlegung noch ganz fern liegt, welches der Tiere dem Beschauer näher oder ferner zu denken sei. Das Bild ist rein auf der Vorstellung aufgebaut: „die Antilopen sind von allen Seiten an die Falle gelockt, und ihre Füße stehen schon in ihr". Man wird sich hier schwer zu der Auffassung entschließen, der Zeichner denke sich etwa in den Mittelpunkt der Falle versetzt. Auch bei Teich- und Gartenbildern, die der Form nach ganz ähnlich gebaut sind (Abb. 140. 141), braucht man so etwas nicht anzunehmen; denn auch in ihnen kann die bloße Vorstellung stecken: „die Pflanzen stehen mit den Wurzeln am Wasser". Doch liegt bei solchen weiträumigen Vorbildern das andere wohl näher, wenn man an die ergötzliche Erzählung K. F. v. Klödens[2] denkt, wie er als neunjähriger Junge auf dem Marktplatz seines Wohnortes von einunddemselben Standpunkte aus im selben Bilde alle vier Seiten des Platzes darstellen wollte, und sehr betrübt war, daß er durchaus nicht wußte, wie er es mit der hinter ihm liegenden Häuserreihe halten sollte. Wäre er damals noch nicht von der sehbildlichen Darstellweise berührt gewesen, so hätte er, wie wir aus den Teichbildern mit Bäumen (Abb. 140. 141) lernen, als unbeirrter vorstelliger Zeichner eine Schwierigkeit nicht empfunden[3]. Wir fühlen in seiner Schilderung geradezu, wie beide Seelenzustände in ihm ringen. Die strahlenförmigen Bilder haben ihre Gegenstücke in vielen Kinder- und Wildenzeichnungen. In Abb. 142 zeige ich das Werk eines zehnjährigen Knaben, das einen verschlossenen, von einem gepflasterten Wege umgebenen Garten darstellt, bei dem, im Widerspiel zu Abb. 140. 141, die Vorstellung des Zeichners gewissermaßen außen herumwandert, wie die Richtung der Bäume und Zaunpfosten zeigt.

---

1 Vgl. S. 338 o.

2 Jugenderinn. 7. Kap. Vgl. dazu Anm. 112b.

3 S. 146 o.

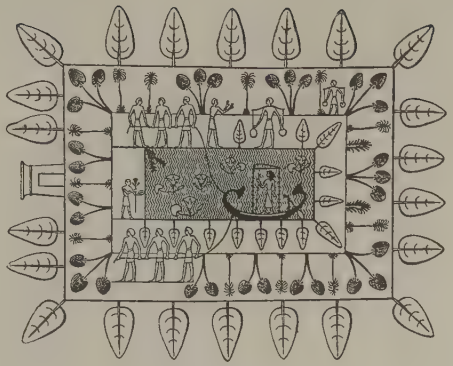


Abb. 140.

Abb. 140. Lustfahrt auf dem Gartenteiche. NR.

Abb. 141. Wasserholen. NR.

Abb. 142. Kinderzeichnung. Garten.

Abb. 143. 144. Teich zwischen Dattelpalmen. NR.

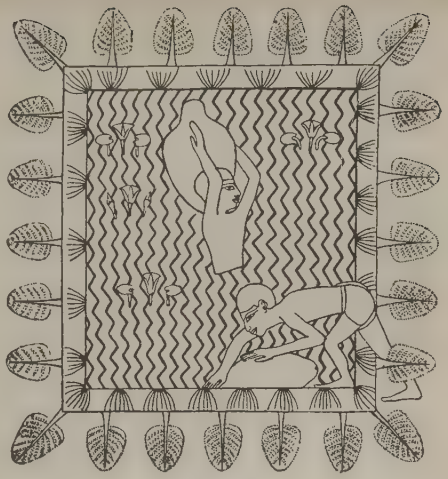


Abb. 141.

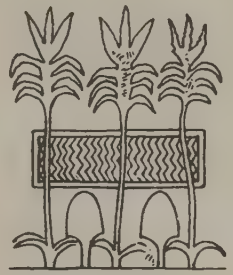


Abb. 143.

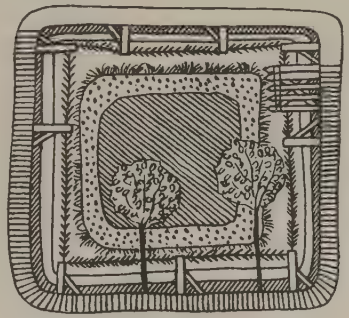


Abb. 142.

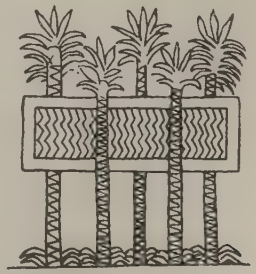


Abb. 144.

Das ägyptische Beispiel für das Gleiche ist die Darstellung eines Festes, bei dem der König ein großes, festungartiges Gebäude umwandelt und Einlaß fordernd mit der Keule an jedes der zahlreichen Tore pocht[a]. Doch ist diese ägyptische Zeichnung, die hier nicht wiedergegeben werden kann, nicht so klar und einheitlich durchgeführt wie etwa die entsprechende assyrische einer belagerten Stadt[b], wo ja die Vorstellung des Zeichners ebenfalls ohne weiteres auf das Außenherumgehen gelenkt war.

Abb. 145. Papyricht mit offener Wasserstelle. Pyr.

Es gibt eine in vielen Gräbern der achtzehnten Dynastie wiederkehrende Zeichnung eines Teiches zwischen Bäumen (Abb. 143), die oft als die gewöhnliche ägyptische Zeichenweise solcher Gebilde angeführt wird. In Wirklichkeit kommt das Bild fast nur in Einem Zusammenhange vor, der einem alten, wohl noch auf die Frühzeit zurückgehenden heiligen Buche entstammt. In einigen Fällen zeigt die Gruppe wechselnde Überschneidungen (Abb. 144), die gewiß erst eine jüngere Zeit hineingetragen hat. Dadurch sollte unmißverständlich angedeutet werden, daß der Teich zwischen Bäumen steht. Die Zeichnungen nach baumumstandenen Teichen, die wirklich in der achtzehnten Dynastie neu, ohne Anlehnung an Älteres gemalt sind, sehen ganz anders aus (Abb. 183 und ähnliches)[c]. Und doch entstehen auch nach der Frühzeit Bilder, die den Grundlagen jenes uralten recht ähnlich sind. Wenn wir Abb. 145 ansehen, die aus dem Ende des Alten Reiches stammt und eine Wasserfläche darstellen soll, die, mit Enten belebt, mitten im Papyricht liegt, so mögen wir die Form ihrem Künstler zugute halten, der sich uns auch sonst noch als ein rechter, uns aber zur Erkenntnis wichtiger Querkopf zeigen wird[1]. Man wird jedoch zugeben müssen, daß selbst sein Bild, so fremd es uns erscheint, wohl imstande sein kann, die gewollte Vorstellung auch im Beschauer zu vermitteln. Noch in der achtzehnten Dynastie (Atlas 24) gibt es ganz Ähnliches, nur daß da der im Dickicht liegende Teich vom großen Schlagnetze überspannt ist. Das Gemälde in einem anderen Grabe der Zeit (Abb. 146), spricht für uns das „inmitten" viel weniger überzeugend aus, da die Papyrosstauden im Bilde nur über, nicht auch unter dem Netze erscheinen.

1 S. 180.

2. In einem Relief aus einem Pyramidentempel von Abusir (Taf. 14, 1) haben wir ein großes Bild, wo die Götter dem Könige die Feinde Ägyptens gefesselt vorführen. In den Streifen, in die es wie üblich zerlegt ist, wechselt von oben nach unten immer eine Reihe von Göttern und eine von Gefangenen ab. Jeder Gott hält zwei Leinen in der Hand, mit denen je ein Feind aus der darunter stehenden Reihe gefesselt ist. Zu denken, daß ausgedrückt werden solle, wie sich die Götter zu den Gefesselten räumlich verhalten, das wird man auch hier bald aufgeben; vor allem stehen nicht etwa die Götter im Himmel, die Gefangenen auf der Erde: beide bewegen sich unter dem Himmel auf der Erde.

3. Anders ist es schon bei Bildern, in denen etwa ein Mann Tiere,

Abb. 146. Das Schlagnetz über offenem Wasser im Papyricht. NR.

die untereinander nicht unmittelbar verbunden sind, an Leinen hinter sich herzieht oder vor sich hertreibt. Die älteste derartige Darstellung stammt aus der Vorgeschichte (Abb. 147 links). Wir sehen, in eine Tonschale gemalt, einen Mann vier Hunde an Leinen hinter sich führen. Die Art, wie er ganz verquer zu den Tieren steht, und wie deren Leinen über ihre Köpfe geführt sind, genügt, um zu zeigen, daß nur das Nebeneinander der Tiere zur Darstellung gereizt hat, während den Maler gar nicht kümmert, was ihm selbst fern und was ihm nahe ist. Greifen wir auch hier wieder einmal zu unserem oft bewährten Mittel, den sachlichen Inhalt des Bildes in Worte umzusetzen, so werden wir uns schnell überzeugen, daß gewiß nichts weiter ausgedrückt werden soll als etwa: „der Mann führt vier nebeneinander laufende Hunde". Wenn wir nun die Abb. 148 aus einem religiösen Bilde des Neuen Reiches dagegenhalten, in denen der König Kälber vor sich hertreibt, so haben wir nicht den geringsten Grund, diese, genau entsprechende, nur in „ägyptischen" Stil gekleidete Gruppe anders zu deuten[a]. Die Bilder sind aufs engste verwandt einer Bildform, die wir mehrfach aus der europäischen Vorgeschichte kennen. Da sind

(Abb. 150) mit zwei Tieren bespannte Wagen und Pflüge dargestellt, einfach nach dem Vorstellungsablauf: „die Tiere ziehen das Gefährt, je eins auf jeder Deichselseite angespannt und durch den Jochbalken verbunden".

4. Abb. 141 ist einem Bilde der achtzehnten Dynastie entnommen und

Abb. 147. Innenbemalung vorgeschichtlicher Tonschalen.
Links Jäger mit Hunden. Dazwischen Schnitt. Rechts Ruderboot.

stellt einen Teich der unter 1 besprochenen Art mit strahlig nach allen Seiten strebenden Bäumen dar, aus dem zwei Leute Wasser holen. Bei dem Manne in der Mitte möchte man wohl geneigt sein, daran zu denken,

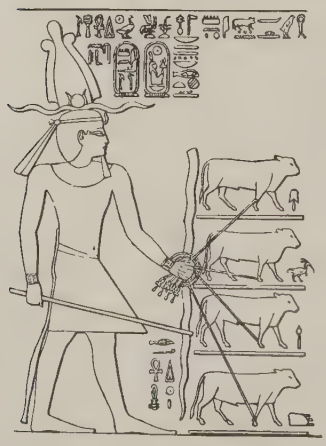


Abb. 148. Der König führt geweihte Kälber. NR.

daß von einem erhöhten Stande aus die Wasserfläche wie ein Hintergrund für den Oberkörper des in ihr stehenden Mannes wirken würde. Aber es liegt in dem ganzen Bilde kein Zwang zu einer solchen Annahme vor. Wie sollte ein „vorgriechischer" Maler die Vorstellung „ein Mann steht bis zum halben Leibe in einem Teiche, rings von Wasser umgeben" wohl anders zeichnen können, als es hier geschehen ist?

Denken wir uns an Stelle des Mannes in der Mitte nun ein Boot, so könnte es auch solch ein Bild wirklich geben. Wenn wir aber auf das in Abb. 140 vorgeführte gleichzeitige Bild blicken, so sehen wir, daß das Schiffchen unten nicht durch Wasser vom Ufer getrennt ist. Man erkennt, daß die untere Randlinie des Teiches dem Zeichner als Grundlinie erschienen ist[1] und als solche für ihn eine so starke Zugkraft besaß, daß sie das Schiff ganz an sich gerissen hat. Ein schlagendes Gegenstück dazu (Abb. 149) entnehme ich einem der volkstümlichen Bilderbogen zu irgendeinem Heldenroman, wie sie in

1 Viel ähnliches S. 119.

Kairo gedruckt und für wenige Pfennige verkauft werden. Der Zeichner verwendet ein Gewisses an Perspektive, das aber nur ganz äußerlich angelernt ist und überall die vorstelligen Züge durchschimmern läßt. So hat auch bei seiner Zeichnung des Tisches das nächste, was als Grundlinie gelten könnte, die vordere Tischkante, die Gefäße angezogen, die doch mitten auf der Tischplatte stehen sollten. Ganz Ähnliches findet sich in mittelalterlichen Bildern, zum Beispiel einem Bilde im Braunschweiger Dom, das den Tanz der Herodias darstellt, und auch genau entsprechende Kinderzeichnungen (Abb. 22) kommen vor. Man könnte an sich solche Zeichnungen auch so deuten, daß der Tisch mit seinen Gefäßen im Grunde als „vorstellig reine Seitenansicht" gefaßt sei (Abb. 22 verglichen mit Abb. 125), an die sich die Aufsicht, sei es in geradansichtiger Vorstellungsbildung (Abb. 22), sei es als wesensfremde Schräganansicht (Abb. 149), herangelagert habe. Aber die ägyptischen Bilder legen doch die zuerst gegebene Deutung nahe. Sie wird zur Gewißheit, wenn man Bilder wie Abb. 87 und 89 ansieht, wo die Seitenwand des Hauses zur Standlinie geworden ist und die Figuren an sich gezogen hat.

Abb. 149.
Aus einem ägyptischen Bilderbogen von heute.

5. Nun werden wir auch ein Bild (Abb. 151) richtig deuten, das, wenn man es nicht in diesem Zusammenhange betrachtete, noch viel mehr

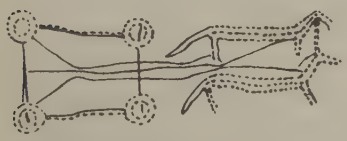


Abb. 150. Wagenzeichnung auf einem europäischen Gefäße der Hallstattzeit.

Abb. 151.
Tiere in der Wüste.
Pyr.

als die bisher besprochenen zur Deutung als horizontig verführen würde. Es stammt aus dem Ende des Alten Reiches. Wer wird hier nicht zuerst wirklich eine gemalte Kimm zu sehen glauben? Und doch wäre das wohl sicher irrig. Halten wir das Bild neben die gleichzeitige Abb. 195, so merken wir, daß in Abb. 151 die hinter den Tieren wie eine Wand sich erhebende Wüste nichts anderes ist als der Bodenstreifen, auf

dessen oberer Kante sonst die Figuren zu wandeln scheinen. Der täuschende Eindruck eines Kimmbildes ist nur durch die Saugkraft der eigentlichen schwarzen Grundlinie entstanden[a].

Einen ähnlichen Irrtum wie dieses Wüstenbild könnte das Berliner Relief (Taf. 15, 2) erwecken, auf dem die Lustfahrt einer Dame auf den Lotosgewässern dargestellt ist, und in dem zwei Darstellweisen vermischt sind. Unter dem Boot streckt sich, wie üblich, der geschlossene Wasserstreifen entlang. Aber, da der Künstler außerdem noch den Gedanken ausdrücken wollte: „Boot und Frau sind rings von Lotosblumen umgeben, die sich aus dem Wasser herausrecken", so hat er das obere Wasser mit seinem Felde von Blumenköpfen noch hinzugefügt. Daß beides einander widerspricht, empfand er nicht[1]. Die Wellen der Wasserflächen waren in diesem Falle nicht gemeißelt, sondern nur gemalt, und sind heute verschwunden.

6. Eine sehr lehrreiche Entstehungsgeschichte haben schließlich einige Bildformen, die man auf Naturansichten zu deuten geneigt sein möchte, und die doch ganz anderen Ursprungs sind.

a) Ein beliebtes Vergnügen der vornehmen Ägypter war, auf einem von Papyricht umwachsenen Gewässer Fische zu stechen. In Bildern wie Taf. 30 oder Propyl. Bd. 2, 300 steht der Herr weit ausschreitend im Boote, den langen Speer mit der Beute beladen. Dabei erscheinen die gespießten Fische fast stets umgeben von Wasser, das wie ein Berg aus dem unteren Wasserstreifen im Winkel ansteigt. Manchmal sind die beiden Wasser durch eine Linie getrennt (Taf. 22, 1), manchmal aber auch ungetrennt, und dann sind beide Schenkel des Wasserwinkels mit schwimmenden Fischen gefüllt. Eine wirkliche Ausbuchtung des Wasserbeckens kann damit ursprünglich nicht gemeint sein, sonst würde deutlicher ausgedrückt sein, daß die Papyrosstauden, die oft (Taf. 22, 1) hinter dem Wasserberge aufragen, mit den Füßen am Buchtrande stehen. Erst von der achtzehnten Dynastie ab (Taf. 30) tauchen an ihnen manchmal in der Tat Fußblätter auf; damals erst hat man also wirklich die ältere Form zu einer Bucht des Wassers umgedeutet. Und schon vorher einmal, zur Zeit des Mittleren Reiches, ist ein Künstler auf diesem Wege vorangeschritten und hat eine ganz eigentümliche glänzende Lösung für die so erfaßte Aufgabe gefunden: der Zeichner (Abb. 152) läßt in den allmählich ansteigenden Umriß der Wasserbucht von der rechten Seite her ein reiches Papyrosgebüsch mit einer Ecke hineinspringen. Die ältere Form findet sich daneben aber immer noch. Wie diese aufzufassen ist, dazu weist uns einen Weg derselbe eigenwillige Künstler von Der-el-Gabrawi, der uns öfters bei unseren Unter-

1 Vgl. Abb. 153.

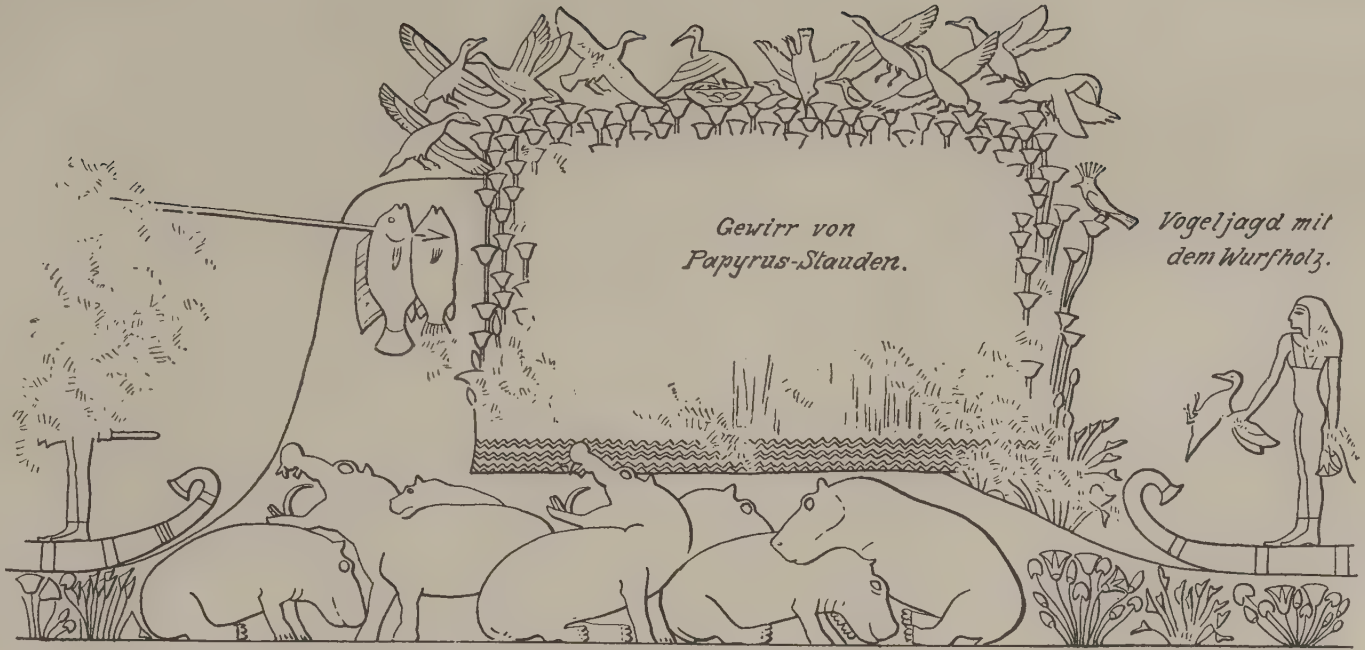


Abb. 152. Gewässer mit Papyricht. Links und rechts die Boote des Fische stechenden und Vögel jagenden Mannes [Ausschnitt, auch in der Zeichnung des Gebüsches vereinfacht]. MR.

suchungen hilft[1]. Bei ihm ist (Abb. 153) das Wasser unten wieder das übliche, durch Wasserpflanzen und Tiere belebte liegende Rechteck. Oben

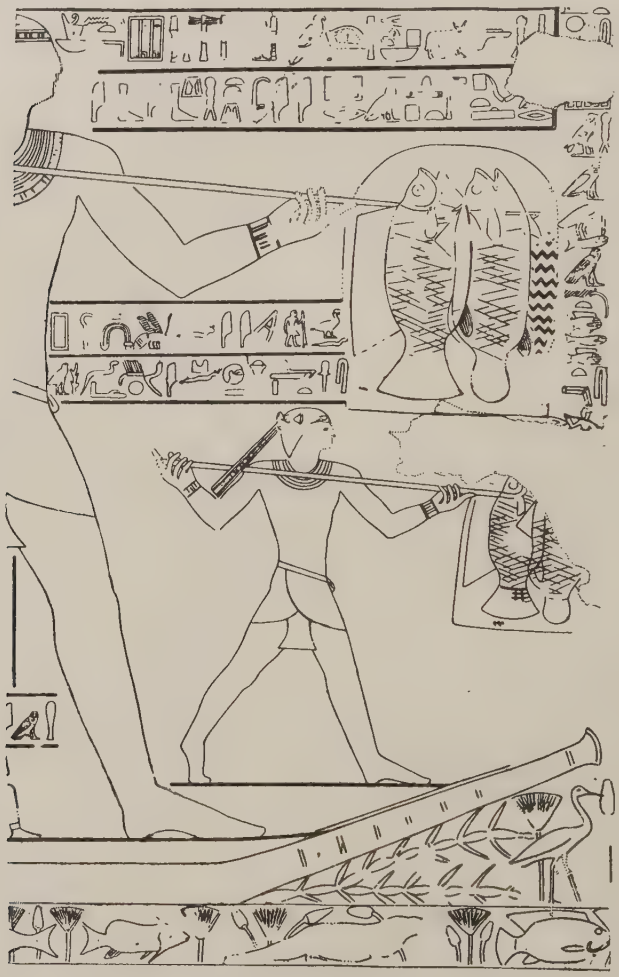


Abb. 153. Fischstechen (Ausschnitt). Pyr.

aber erscheint je ein völlig losgelöster Wasserfleck um die Fische des Vaters sowohl wie des kleiner dargestellten Sohnes herum. Die Deutung aus sinnlicher Anschauung versagt hier ganz, das Bild ist rein vorstellig ge-

1 S. 174 u.

schaffen. Den Künstler beherrscht die Vorstellung: „Fische werden im Wasser gespießt", und so umgibt er sie mit Wasser[a]. Ebenso ist der Wasserberg von Taf. 22, 1 zu erklären. Nur ist dort das obere Wasser mit dem Wasserstreifen am Boden verbunden und dadurch deutlich, daß die Fische aus dem selben Gewässer geholt werden, auf dem das Boot fährt.

Bei diesen Bildformen hat aber außer der unmittelbaren Vorstellung des Vorganges noch etwas anderes mitgespielt. Das älteste Bild des Fischstechens (Abb. 154) zeigt uns einen Mann, es ist der König, vom Lande aus schräg in einen unregelmäßig wie in Abb. 25 geformten Teich hineinstechend. Dies Bild ist natürlich nicht einzig in seiner Art gewesen, und gewiß hat eine solche vertraut gewordene Bildform auch dazu beigetragen, daß die Vorstellung, die Speerspitze müsse von Wasser umrahmt sein, fest wurde. So blieb sie auch, als man den Fischer nicht mehr am Lande stehend, sondern auf dem Wasserstreifen fahrend darstellte, und als man sich immer mehr gewöhnt hatte, nicht den Augenblick des eigentlichen Nach-unten-Stechens wiederzugeben, wie noch auf Taf. 30, sondern den, wo der Fischer (Taf. 22, 1) triumphierend die Fische am fast wagerecht gehobenen Speer hängen hat. Der Gedankengesellung Speerspitze — Wasser und der nachwirkenden Kraft einer älteren Bildform zusammen verdanken wir die Bilder des Wasserberges. Vor dem romanischen bronzenen Taufbecken im Dome zu Hildesheim fiel mir auf, daß die mittelalterliche Kunst in ihren Bildformen für die Taufe Christi ganz ähnlich das Wasser wie einen Berg von unten in das Bild hinaufragen läßt, die Gestalt des Heilandes bedeckend oder umrahmend. Ich wußte damals noch nicht, daß die Bildgeschichte der Taufe Christi[b] noch viel schlagendere Gegenstücke (Taf. 22, 2) aufweist, die zudem auch, ganz wie der altägyptische Wasserberg, auf eine ältere umgedeutete Form zurückzuführen sind. Allerdings geht der Weg der frühchristlichen Entwicklung hier umgekehrt wie der der ägyptischen. Beim Fischstechen sahen wir das ursprünglich rein vorstellige Bild sich in etwas einem seheindruckmäßigen nähern. Der Wasserberg der Taufe aber ist entstanden aus Bildern, wo der Jordan in seinem engen Felsenbette gerade auf den Beschauer zu, im Bilde also senkrecht herunter floß, den Hintergrund bildend für den im Unterlaufe stehenden Jesus. Als der eigentliche Sinn dieser Bilder schwand, hat doch die Vorstellung das Wasser um die Täuflingsfigur als Wasserberg festgehalten. Wir haben hier also einen Fall der Rückbildung einer seh-

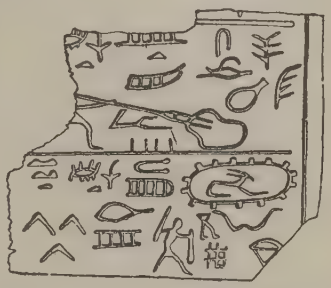


Abb. 154. Schrifttäfelchen. Oben im Bild: Der König sticht in einen Teich nach Fischen. Frühz.

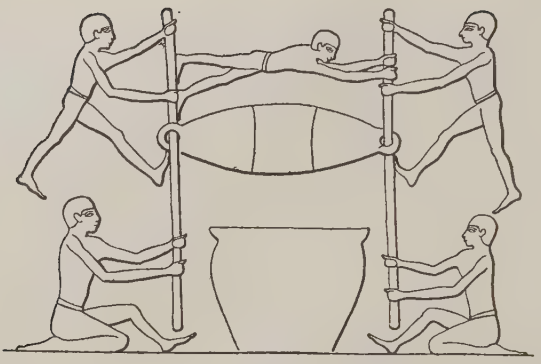


Abb. 155.

Abb. 156.

Abb. 157.

Drei Darstellungen der Sackpresse. Pyr.

bildlichen zu einer vorstelligen Zeichnung unter ungefährer Wahrung der äußeren Form[1].

b) In den Gräbern des Alten Reiches ist oft vorgeführt, wie die Rückstände der im Kelterbottich ausgetretenen (Abb. 76) Trauben in einem Tuche ausgewrungen werden, so daß der Saft breit herunterströmt. Je zwei Männer packen die langen Preßbengel, um die der Tuchschlauch geschlungen ist. In der ägyptischen Zeichnung, deren Urform etwa wie Abb. 155 ausgesehen haben wird, stehen die Arbeiter jeder Seite übereinander. Daraus hat man[a] herauslesen wollen, daß der Künstler sich den darzustellenden Vorgang unter Annahme eines hohen Horizontes in Vorder- und Hintergrund zerlegt und danach die Figuren seines Bildes verteilt habe. In Wirklichkeit aber hat er an Bildtiefe gar nicht gedacht[2], sondern die Männer übereinandergestellt rein aus der Vorstellung heraus, daß an jedem Ende der beiden Bengel ein Mann zupacke. Das Bild hat also große innere Ähnlichkeit mit Abb. 150.

Abb. 158. Totendienst. Eine Figur steht auf Knie und Schurz der andern. Zwischz.

Das Übereinanderstehen der Leute hat in der weiteren Geschichte dieser Gruppe eigentümliche Folgen gehabt. Da in der Darstellung der Sackpresse schon ganz früh[b] Versuche einsetzten, das Sich-Recken-und-Strecken der Winzer zu zeigen, sind die Füße der oberen in eine gefährliche Nähe zu den Rücken der unteren geraten (Abb. 156). Wie nun bei ägyptischen Bildern, in denen Figuren ohne Standlinien übereinanderstehen, wir heute leicht den Eindruck haben, als träten die oberen auf die unteren, so sind[c] auch schon die ägyptischen Zeichner, die das Bild der Sackpresse nach dem Entwurfe eines älteren Künstlers weitergaben, der Versuchung erlegen, die Figuren des Bildes wirklich aufeinanderzustellen (Abb. 157): das obere Arbeiterpaar tritt dann auf die Rücken der Genossen. Die Figuren suchen eben nach einem festen Standort, genau wie wir es unter 4 und 5 (S. 177) beobachtet haben, wie in Abb. 172 die in das Bild eingelegte Inschriftzeile die oberen Figuren an sich gezogen hat, und wie gelegentlich eine kleine Nebenfigur auf Knie und Schurze der Hauptpersonen zu stehen kommt (Abb. 158). In anderen geradansichtig-vorstelligen Kunstkreisen gibt es das gleiche. Wenn zum Beispiel in der kleinasiatisch-frühgriechischen Reliefkunst die Figuren nicht in Streifen geordnet, sondern frei über das Feld verteilt sind, so hat auch da der Künstler manchmal das Gefühl ge-

1 Vgl. S. 255 u. 2 Vgl. dazu S. 242 u.

habt, daß die oberen in der Luft schwebten; dann lassen sie sich auf die nächste Linie, etwa den Flügelrand einer darunter gezeichneten Figur als Standlinie nieder[a].

c) Auch bei einer anderen Gruppe zeigt es sich, daß Bildteile, die zufällig einander nahegekommen sind, im Naturvorbild aber nichts miteinander zu tun haben, sich handelnd verbinden. Es gibt Darstellungen, in denen Ziegen am Wipfel eines stehenden Baumes weiden (Abb. 159), eine Bildform, die uns zuerst vollkommen rätselhaft erscheinen muß. Man[b] hat auch hier wieder unter dem Drucke unserer Naturwiedergabe zu deuten versucht, und gemeint, der Künstler habe sein Bild mit hohem Horizont entworfen: da neben dieser Gruppe andere Bäume stehen, auf welche Holzfäller einhauen, soll der Ziegenbaum gefällt in die Bildtiefe hinein liegen, sollen die Tiere sich auf Vorder- und Hintergrund verteilen. Aber da müßte man doch zum mindesten erwarten, daß der Baum durch schräge Lage und Abtrennung vom Erdboden oder wenigstens durch einen Kerb als fallend oder gefällt kenntlich wäre. Etwas näher an die richtige Lösung führt uns ein ähnliches Bild (Abb. 160), wo auch die oberen Ziegen auf Grundlinien stehen und liegen. Bemerkenswert ist, daß diesmal in dem ganzen Bildstreifen, der die Gruppe enthält, nur Hirten, die ihre Ziegen mit Stöcken bedrohen, keine Holzfäller tätig sind. Diese kommen erst in den unteren Bildstreifen der Wand vor[c]. Daß in der Tat diese Bilder von Ziegen, die von Bäumen fressen, mit gefällten Bäumen nicht unmittelbar zu tun haben, wird endlich bewiesen durch ein weiteres Relief (Abb. 161; Atlas 108): hier sind im ganzen Umkreise der Gruppe überhaupt keine Holzfäller zu sehen, sondern nichts als Hirten mit Kleinvieh in mehreren Streifen; und doch fressen auch hier die Ziegen vom Baumwipfel. Die Erklärung liegt auf der Hand: im untersten Streifen steht ein Baum, den man sich sehr groß denken soll. Drum hatte sein Bild in diesem Streifen allein nicht genug Platz, sondern mußte durch zwei weitere hindurch bis an die Sohle des vierten herangeführt werden. Da er nun im dritten eine Reihe von Ziegen durchbricht, so hat der Künstler der durch die Genäschigkeit der Ziegen nahegelegten Lockung nicht widerstehen können, das rechte Tier, dessen Maul am Baumumriß lag, vom Laube fressen zu lassen[1]. Als Gegenstück dazu hat er dann sogar noch jenseits die erste aus der Reihe der nach links gehenden Ziegen umgedreht und auch deren Maul in die Blätter hineingeführt. Die Urform des Bildes — die natürlich niemals wirklich auf die Malfläche gebracht zu sein braucht, vielmehr schon vorher im Innern des Künstlers sich gewandelt haben kann — die Urform ist das natürlich nicht. In der wird der Baum einfach den dritten Streifen unterbrochen haben, ohne daß sich das Vieh

1 S. 208 u. 244 m.

Abb. 159.

Abb. 160.

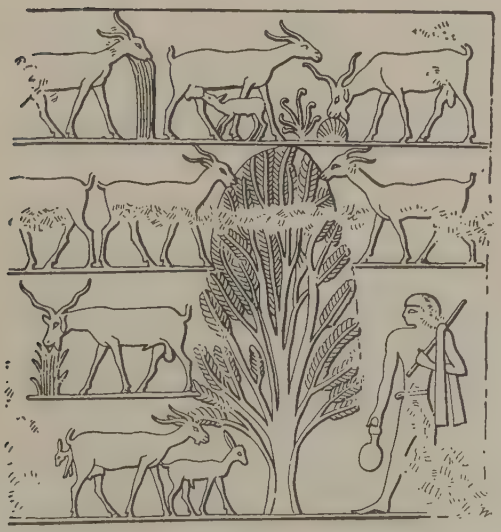


Abb. 161.

Drei Darstellungen von Ziegen, die am Baume fressen. Pyr.

um ihn kümmerte. Weitere Schritte auf dem Wege zeigen nun die vorher besprochenen Formen. Auch hier habe ich, wie so oft bei diesen Untersuchungen — man sollte solche Züge einmal planmäßig sammeln[1] — die Freude, auf ein schlagendes Gegenstück aus der frühchristlichen Zeit hinweisen zu können, wo ja die sehbildliche Naturwiedergabe wieder schwindet: ein Sargrelief im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum[a] ist Zug um Zug, sogar bis auf die Standlinien der oberen Ziegen, fast nur eine Umsetzung von Abb. 160 in einen anderen Stil. Der ägyptische Schöpfer von Abb. 161 ist einer der feinsten Künstler seiner Zeit gewesen. Die Abb. 160 erweist sich ohne weiteres als ein verkümmerter Sproß aus einem Bilde wie dem seinigen, und Abb. 159 ist durch den Verlust der Standlinien noch weiter entartet, wobei die Füße der linken oberen Ziege wieder Halt gesucht und auf dem Aste des Baumes gefunden haben, genau so wie die Füße der Kelterer von Abb. 157 auf den Rücken ihrer Genossen. Der Zeichner mag vielleicht dabei an die Kletterlust der Ziegen gedacht haben, die sie wirklich bis auf die Zweige der Bäume führt[b].

Es ist ein tiefer Einblick, den wir mit unseren unter 6a bis c besprochenen Bildern in das Erwachsen von Kunstformen tun, indem wir beobachten, wie das einmal an bestimmte Züge im Bilde gewöhnte Auge diese auch unter anderen Umständen nicht missen will, wie die Form dann rein aus sich heraus, ohne Rücksicht auf die Natur, sich weiter entwickelt, und schließlich manchmal durch eine Umdeutung an einen Natureindruck angeschlossen wird. Man muß in der Erklärung der späteren Bildformen in die Irre gehen, wenn man ihre Geschichte nicht kennt und darum in ihnen oft Erzeugnisse von Sehwahrnehmungen sucht, statt solche der anregenden Kraft der einmal auf die Fläche gebannten Form.

So werden wir also wohl genügend gewarnt sein, um vor der Annahme von hohem Horizont in ägyptischen Zeichnungen uns zurückzuhalten.

d) Deckendes Hintereinander der Bildfiguren.

Jeder Zweifel an der Tiefenordnung dargestellter Dinge ist ausgeschlossen, wo das erste unserer perspektivischen Gesetze[2] verwendet wird, nach dem nähere Körper fernere decken. Die Deckungen bleiben auch für alle Zeiten der ägyptischen Kunst das einzige, unseren Augen die Sicherheit gebende Merkmal, daß im Bilde dargestellte Körper räumlich vom Beschauer aus hintereinander gedacht sind.

Daß sich zwei selbständige Körper decken, deren Mitten in einunderselben Linie zum Beschauerauge stehen, kommt auf dem Wandgemälde von Hierakonpolis (Abb. 117) noch nicht vor; selbst zur Zeit der Schiefer-

1 S. 256. 2 S. 81.

tafeln ist es noch selten. Wir finden es natürlich vor allem da, wo die Deckung zum Wesen der Handlung gehört, und in dieser Hinsicht ist kein geringer Abstand zwischen der recht unsinnlichen Art, wie auf der Schiefertafel mit dem Schlachtfelde (Taf. 2, 2) der niedergeworfene Mann zwischen den Tatzen des Löwen liegt, und der Festigkeit, mit der der Stier auf Taf. 2, 1 den Mann in der Zange hält. Dieser Unterschied beruht nicht darauf, daß das eine Bild älter ist als das andere, sondern hängt vor allem von der persönlichen Vorstellkraft der Künstler ab. Das Zertrampeln des besiegten Feindes durch den als Wildstier gedachten König ist auf der Tafel Narmers (Taf. 4, 2) wieder viel lebloser.

Es bedeutete schon eine recht große Kühnheit, wenn etwa die Fächerträger, die neben dem Hochsitze des Königs stehen, sich von der Fläche des Untersatzes abheben, so die Tiefenordnung ausdrückend (Abb. 37). Doch ist das Wagnis hier gerade durch die Größe der Fläche, vor der sie stehen, zu erklären. Man würde in dieser Zeit noch nicht den Mut gefunden haben, einen Mann, der neben einem Tiere hergeht, so zu zeichnen, daß dem Beschauer sich klar ausdrückt, wie sie sich räumlich verhalten. So etwas findet sich erst seit der vierten Dynastie, dann aber immer häufiger, besonders wenn es sich um Gestalten handelt, die an Größe oder in der Richtung der größten Ausdehnung ihrer Fläche verschieden sind, etwa so wie Sackträger und Rinder auf Taf. 28, 2.

Daß die Mitten zweier sich deckender Körper im Bilde nicht in Einer Linie zum Beschauerauge stehen, sondern seitwärts zueinander verschoben sind, kommt schon seit dem Beginn der Frühzeit vor. Da waren zum Beispiel (Taf. 7, 1) zwei frei nebeneinanderstehende Fächerträger wie die von Abb. 37 so eng aneinandergeraten, daß im Bilde die großen Federflächen sich hinderten: der Künstler war schon imstande, die Schwierigkeit dadurch zu lösen, daß er sie sich überschneiden ließ.

Solche verschobene Deckung findet sich vor allem, wenn sie zum Wesen der Handlung gehört. In einem dem vorigen gleichzeitigen Relief (Abb. 162), in welchem Löwen von Hunden angegriffen werden, ist es offensichtlich der eigentliche Zweck des Künstlers gewesen, die Vorstellung herauszubringen, daß die Hunde die Löwen von der Seite, und zwar von hinten her angreifen. Wenn trotz der Überschneidung der gewünschte Eindruck für uns nicht ganz erreicht ist, sondern unseren Augen es scheint, als ob die Hunde an den Löwen vorbeistrebten, so tut das nichts zur Sache. Dergleichen kommt auch später noch oft genug in der ägyptischen Kunst vor. Nur wer weiß, was vor sich geht, wird aus dem Bilde des Totengottes an der Leiche des Osiris (Abb. 163) erkennen, daß der Schakalgott sich nicht nach etwas neben der Mumie bückt, sondern diese selbst berührt[1].

1 S. 234 u.

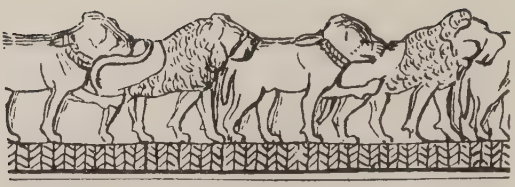


Abb. 162. Hunde auf der Löwenjagd. Frühz.

Abb. 163. Gott Anubis besorgt die Mumie. NR.

Abb. 164. Laufende Soldaten. NR.

Abb. 165.
Schriftzeichen für „Seelen". Pyr.

Abb. 166.
Schiffe. Frühz.

Noch bei den berühmten Gänsen von Medum (Taf. 10, 2) soll ganz gewiß gar nicht in erster Linie die natürliche räumliche Tiefenordnung ausgedrückt werden, sondern weit mehr, daß das eine Tier etwas hinter dem anderen zurückbleibt, ja eigentlich nur, daß die Körper eng beieinander stehen. Das letzte ist besonders klar, wo diese Bildform auch in die Schrift gedrungen ist. Denn wenn wir die Mehrzahl des Wortes für Seele nicht, wie ursprünglich, durch drei in offener Gruppe stehende Kraniche [a], sondern durch die geschlossene Gruppe von Abb. 165 geschrieben finden, so ist handgreiflich, daß hier durch die Deckung der Figuren nichts bezweckt und erreicht wird als der Eindruck, daß die Körper dicht gehäuft stehen[b]. Wer wird auch bei dem wundervollen Bilde der laufenden Schiffer (Taf. 19, 1) daran denken, wie die Schultern, Arme und Beine etwa in der Natur sich schneiden und kreuzen? Dieser Künstler will ganz offenbar äußerlich nur den Eindruck der geschlossenen Masse erregen. Daß Schiffer in der Natur wohl kaum so schön gemessen taktmäßig im Gleichschritt laufen, das kümmerte ihn erst recht nicht. Was er aus der Natur herausgriff, war die Gedrängtheit der Figuren. Sobald diese Anschauung im Bilde gesichert war, waltete sein zum Gestalten eines gleichmäßig schwingenden und wiegenden Rhythmus treibendes Formgefühl unbehindert. Ein Künstler des Neuen Reiches dagegen, besonders einer von Amarna, würde wohl eher sich die Aufgabe gestellt haben, gerade das unruhige Trappeln zu zeigen (Abb. 164)[1]. — Eine kleine Abschweifung sei hier gestattet: An jenem Bilde der heimkehrenden Schiffer von Taf. 19, 1 erfreut uns unter anderm auch die schöne Verwebung zu einem bandartigen Muster. Schon bei einem Relief aus der Zeit der Schiefertafeln (Abb. 166) haben wir dafür ein Beispiel, in dem wegen der einfachen Natur der dargestellten Schiffskörper die zierleistenähnliche Anordnung noch schärfer hervortritt. Wir werden da, und noch mehr bei dem Streifen von Hunden und Löwen in Abb. 162, der einen Keulenknauf wie ein Band umschlingt, geradezu an die in sich zurücklaufenden Reihen verschlungener Tierleiber auf den babylonischen Rollsiegeln erinnert.

Alle Arten der Deckung von Körpern nehmen seit dem Anfang der Pyramidenzeit, wo sie noch verhältnismäßig spärlich sind, bis zum Ende des Neuen Reiches beträchtlich zu.

C. Schräganſichten.

a) Gruppen unter Schräganſicht von vorn (Vorſtaffelung).

Wir haben früher, in Abb. 150, aus europäischen vorgeschichtlichen Zeichnungen die noch rein vorstellige Darstellweise von Gespannen kennengelernt, wo jederseits der Deichsel eines der Tiere in voller Figur sichtbar

1 Ähnliches S. 281 m.

ist, und die Frage nach Nähe oder Ferne noch nicht den Zeichner beschäftigt. In der ägyptischen Kunst sehen die Bilder von Gespannen ganz anders aus. Da ist (Taf. 28, 2; Propyl. Bd. 2, 262 Mitte) nur das eine Tier voll sichtbar; das andere ist von ihm verdeckt und scheint sich nur mit seinem vorderen Umriß um ein weniges über seinen Genossen hinauszuschieben. Sie werden beide durch Eine Standlinie getragen, und welches nah, welches fern steht, ist nun untrüglich angegeben.

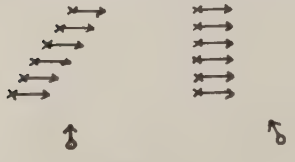


Abb. 167.
a. Die Reihe ist gestaffelt. b. Der Beschauer steht schräg vor der Reihe.

Daß diese Zeichenweise einen ganz bedeutenden Schritt von der offenen Anordnung hinweg bedeutet, leuchtet ein. Ebenso aber auch, daß sie keine rein ausgeklügelte Erfindung ist, sondern auf eine Naturbeobachtung zurückgeht: die Tiere sind mit den Stirnen in gleicher Linie gedacht, und die Zeichner haben gelernt, eine solche in Stirnreihe stehende Gruppe von Körpern durch seitliche Schräganſicht zusammenzufassen. Die einzelnen Körper sind nicht mehr nacheinander in die Vorstellung gerufen, sondern zusammen erfaßt[a].

Man[b] hat für Erscheinungen wie diese den Namen Staffel eingeführt. Wenn wir das Wort aufnehmen, müssen wir uns aber stets bewußt bleiben, daß es ebenso wie etwa der früher besprochene Name „Schnitt" rein äußerlich ist und eigentlich das Wesen des Vorganges verschiebt, da ja in Wirklichkeit nicht die abgebildeten Gegenstände gestaffelt sind. Darin liegt ein beträchtlicher Auffassungsunterschied zu den, äußerlich manchmal recht ähnlichen, im vorigen Abschnitt behandelten einfach durch Teildeckung geschlossenen Gruppen. Denn während dort wirklich die Gegenstände selbst einander überholten oder hinter einander zurückblieben (Abb. 167a), denkt sich der Zeichner von Taf. 28, 2 schräg vor die gleichstirnigen Rinder (Abb. 167b). Natürlich kann man auch manchmal schwanken, was gemeint sei. Sieht man zum Beispiel Schiffsbilder wie Abb. 168 aus dem Beginn der Geschichte an, und so etwas kommt auch später häufig vor, so ist ihr Verband noch so locker, daß man sowohl an Schräganſicht einer ausgerichteten Reihe wie an bloßen Ausdruck für die Häufung denken könnte. Ich begreife unter dem Namen Staffel nur Die bildlichen Gruppen, bei denen die vorderen Umrisse der Figuren einander deutlich gleichlaufen, und zwar in engem Abstande, also etwa wie bei den Schiffen von Abb. 184 unten rechts. Daß

Abb. 168. Schiffe. Vorz.

wir recht daran tun, wenigstens grundsätzlich zu scheiden, sieht man daraus, daß bei der bloßen geschlossenen Gruppe auch die entfernteren Glieder zurückbleiben können (Abb. 164), was bei der Staffel in Ägypten nie der Fall ist. Da gibt es bei Gegenständen mit bestimmter eigener Richtung — runde Brote wie in Abb. 225 haben keine — nie eine Rückstaffelung, sondern nur eine „Vorstaffelung"[a].

Der enge Staffelverband setzt erst in der vierten Dynastie ein, und zwar zuerst nur bei den Rindergespannen (Atlas 396). Seit dem Ende der fünften Dynastie greift er auf Stuhlbeine über[1], wenn diese als Löwenbeine, also als Teile von Lebewesen, gestaltet sind (Abb. 101. 102), zeigt sich bei ihnen noch anfangs des Neuen Reiches und verschwindet dann wieder[b]. Erst lange nach dem Alten Reiche dehnt sich die Staffel auf ganz leblose Dinge aus (Abb. 30). Der Ägypter lernt das Mittel immer gewandter handhaben. Es wird zu einer festen Kunstform, die gewiß nur selten einer erneuten Sehwahrnehmung entspringt. Meist führt man den Gleichlauf der Linien mit einer gewissen Freude fast ornamentisch peinlich durch: so laufen bei einer Gruppe von Mähern nicht nur die vorderen Umrisse von Kopf, Rumpf, Beinen und Oberarmen einander gleich, sondern selbst die wagerecht vorgestreckten Hände schieben sich in einer Verlängerung hintereinander vor (Taf. 50, 2). Es scheint, als ob man das Verfahren nur auf Dinge und Wesen der selben Art angewendet habe. Denn es wird kaum vorkommen, daß ein Ägypter dem Wesen nach verschiedene Dinge oder Tiere, etwa zwei Antilopen verschiedener Art, in dieser Weise im Bilde sich decken ließe. Solche stehen wohl im ganzen Verlauf der ägyptischen Kunst frei nebeneinander. Wir können verfolgen, wie die Tiefe der Gruppen, erst bei Tieren (Taf. 16, 1), dann bei Menschen und schließlich allmählich auch bei Sachen, wächst. Die erste größere in die Bildtiefe sich erstreckende Reihe von Menschen findet sich im Mittleren Reiche (Abb. 169 = Abb. 221 oben), gleiches von Sachen erst in der achtzehnten Dynastie. Unter Amenophis dem Vierten wagt man auf diese Weise sogar das Königspaar zu behandeln (Abb. 170 = Abb. 185), das sonst, vor wie nach der Amarnazeit, nur in offener oder lose geschlossener Gruppe gegeben wird. — Die Staffel wird schließlich auch auf Gruppen übertragen, wo in Wirklichkeit längst nicht mehr an eine ausgerichtete Stirnreihe, sondern bestimmt nur an Häufung gedacht werden soll. Das

Abb. 169. Tiefe Staffelreihe von Laufenden. MR.

1 S. 140 o.

wird recht deutlich zum Beispiel an den gestaffelten, im Grundriß rechteckigen Truhen von Abb. 30, die ja nach dem Bilde in ihrer Längsrichtung hintereinander stehen müßten.

Es fällt selbstverständlich den ägyptischen Künstlern niemals ein, etwa die Füße der hinteren Figuren im Bilde höher zu stellen. Auch hier wieder beweist die Standlinie ihre ansaugende, die Wiedergabe des Seheindruckes hindernde Kraft[1]: alle Figuren stehen auf ein und derselben Grundlinie. Natürlich werden die hinteren auch nicht perspektivisch verkleinert: alle haben dieselbe Höhe. Wo man ein Sinken der Scheitellinie hat beobachten wollen, ist es unbeabsichtigt, denn solches Abgleiten entsteht, wie jeder an sich selbst erfahren kann, bei derartigen Zeichnungen nur allzu leicht von selbst. Zum Beispiel sieht man bei einer Gruppe leicht vornüber geneigter gestaffelter Köpfe (Atlas 206) sehr hübsch, wie die fallende Scheitellinie daraus entstanden ist, daß der Zeichner Freude daran hatte, die Kinne und Augen einander geradlinig fortsetzen zu lassen. Ob die Figuren in enger oder weiter seitlicher Fühlung gedacht sind, kann durch den Abstand der einzelnen Staffellinienpaare unterschieden werden, doch darf man darauf nicht zu großes Gewicht legen. Es sei nur nebenher bemerkt, daß solche Gruppen oft recht ungenügend durchgearbeitet sind, daß zum Beispiel bei Tieren die Zahl der Beine oft wenig zur Zahl der Köpfe stimmt, und daß es keinem ägyptischen Zeichner einfällt, etwa bei einem bespannten Wagen die Vorstaffelung der Tiere auch auf die Räder zu übertragen, ebensowenig wie bei den löwenbeinigen Stühlen, wenn die Beine in Vorstaffelung gezeichnet sind (Abb. 101. 102), dies irgendeinen Einfluß hat auf die Zeichnung des übrigen Stuhles, der ganz in „vorstellig reiner Seitenansicht" bleibt. Um zu verhindern, daß die verschiedenen Körper der Staffel ineinander verschwimmen, wählt man (Atlas 26) für ihre Flächen, wie auch sonst bei Deckungen (Atlas 28a), in gemalten Bildern nicht selten abwechselnd helle und dunkle Farbe. Eigentlich hat das nur Sinn bei farbig gefüllten Flächen. Man ist aber so daran gewöhnt, die einander überragenden Streifen durch Farben zu scheiden, daß man ge-

Abb. 170.
Amenophis der Vierte und seine Gemahlin auf zwei Stühlen. NR.

1 S. 176 u. 183 u. 206 m. 208 m.

legentlich auch bei bloßen Umrißzeichnungen[a] abwechselnd schwarze und rote Linien zieht.

In der „Staffel" haben die Ägypter ein auch für unser Gefühl klares und schönes Ausdruckmittel gewonnen, ohne daß damit dem innersten Wesen der ägyptischen Zeichenkunst allzusehr Gewalt angetan wäre. Denn es ist zu beachten, wie wenig bildvertiefend doch solche Gruppen auf uns wirken. Die Schräganſicht der Gruppe haftet nur an der Lage der vorderen Umrißlinien zueinander und erstreckt sich nicht auf die Einzelkörper[1]. Diese scheinen uns auch hier wie aus Platten bestehend, und darum die ganzen Gruppen flach, obgleich doch offensichtlich im Zeichner ein Raumgefühl vorhanden ist. Die neue Ausdruckform mit ihren ornamentisch gleichlaufenden Linien muß den Ägyptern besonders zugesagt haben. Auch andere Völker kennen sie, aber wohl nirgend ist sie mit derselben Freude, im selben Umfange angewendet worden wie in Ägypten. Und es kann uns nicht wundern, daß gerade das Neue Reich, bei seiner allgemeinen Neigung zu ornamentischer Linienführung, sie besonders ausgebildet hat[b].

b) Gruppen unter Schräganſicht von oben (Hochstaffelung).

Der Seitenstaffel entspricht eine andere, bei der eine ausgerichtete Gruppe schräg von oben her überblickt (Abb. 178a) vorgestellt wird, so daß das entferntere Glied mit seinem oberen Umrisse um ein weniges über das nächstnähere emporragt, also das dritte unserer perspektivischen Gesetze[2] gültig wird. Wenn wir für diese Art den Namen „Hochstaffelung" brauchen, so ist dazu derselbe Vorbehalt zu machen wie bei Vorstaffelung.

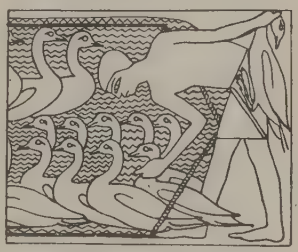


Abb. 171. Die Vogelbeute wird aus dem Schlagnetz genommen (Ausschnitt). MR.

Es ist sehr merkwürdig, daß aus dem Alten Reiche kein einziges Beispiel der Hochstaffelung bekannt ist. Bei der gewaltigen Menge der vorhandenen Bilder ist es aber unmöglich, anzunehmen, daß ein tückischer Zufall gerade alle jene sollte haben untergehen lassen[c]. Die Hochstaffelung erscheint in Ägypten zum ersten Male, und auch da noch äußerst spärlich, in der Zeit des Mittleren Reiches, also mit dem zweiten Jahrtausend v. Chr.[d], und zwar gleichzeitig bei Lebewesen (Abb. 171, vgl. Taf. 56, 1 links unten) und bei toten Dingen (Abb. 193 die Tragstangen). Das Neue

1 S. 158 o. 2 S. 82.

Reich, von der Mitte der achtzehnten Dynastie an, benutzt die neue Erkenntnis, daß man durch Annahme eines höheren Standortes Figurengruppen zusammenfassen kann, mit vollkommener Fertigkeit (Abb. 172). Das bekannte Londoner Wandbild aus Theben mit der wimmelnden Gänseherde (Bilder 19, 1) und ein ganzes Feld voll Hunderten Kopf an

Abb. 172. Aus einem Kriegslager Ramses des Zweiten. NR.
[In der unteren Pferdegruppe fehlen in Wirklichkeit die Beine der hinteren Tiere.]

Kopf stehender Männer in einem thebischen Grabe der Zeit Thutmosis des Vierten[a] (ähnlich wie Abb. 173) sind wohl die glänzendsten Leistungen in ihrer Art.

Auch in der Höhenstaffel, die durch ihre unmißverständliche Natur unsere Deutung der Vorstaffelung befestigt, werden oft die Beine der hinteren Wesen nicht durchgezeichnet: man begnügt sich mit den gleichläufigen oberen Umrißlinien. Es ist keine bloß äußerliche Ähnlichkeit,

sondern beruht auf derselben Auffassung, wenn die Gruppe der klagenden Frauen auf Taf. 33, 1 in ihrem Aufbau sich so darstellt wie etwa die des Volkes vor der Rednerbühne auf dem Konstantinsbogen in Rom (Taf. 33, 2), nur daß der Ägypter ebenso wie in Abb. 193 Hoch- und Vorstaffelung zusammen zum Beleben seines Bildes verwendet hat. Natürlich weiß man bei der oberen ebenso wie bei der seitlichen Schräganansicht durch wechselnde Breite der Umrißabstände die enge oder lose Fühlung innerhalb der Massen zu unterscheiden (Abb. 173. 174). Ebenfalls wie bei der Seitenstaffel gilt es auch bei der Hochstaffelung, daß die Schräganansicht nur an der Lage der oberen Umrisse zueinander haftet und sich nicht auf die Einzelkörper erstreckt[1], und daß hartnäckig die Fessel der Standlinie bleibt, wenn auch hier nur für die vorderen Figuren,

Abb. 173.
Truppen in engem Abstande. NR.

Abb. 174.
Truppen in weitem Abstande. NR.

während die Füße der hinteren dann meist nicht gezeichnet werden. Jedenfalls aber kommen in solchen Gruppen nie mehrere Standlinien übereinander vor.

Die beiden Staffelarten sind das einzige Gebiet in der ägyptischen Zeichenkunst, wo der Ausdruck der Schräganansicht eine über vereinzelte Fälle hinausgehende Ausdehnung gewinnt. Und wie wenig tief reicht auch da ihre Wirkung!

Ich muß darauf hinweisen, daß es Bilder gibt mit Gruppen, die auch in Hochstaffelung gezeichnet und doch anders zu deuten sind. Am einfachsten liegt es zum Beispiel bei Bildern von Papyrosdickichten (Taf. 12); denn da ist es klar, daß, auch wenn die Schichten der Dolden schematischer durchgeführt sind, etwa wie in Abb. 175 und in Taf. 18, 2 links, nicht ein von oben überblicktes Feld gleich hoher Dolden, sondern nichts als der ungleich hohe Wuchs der Stauden bezeichnet werden soll, den diese Künstler aus geometrischer Formneigung streng geschichtet, andere dagegen freier darstellen[a]. Nicht ganz so einfach steht es um Abb. 176. Wer diesen

1 Vgl. S. 158 o.

Haufen runder Brote flüchtig sieht, mag glauben, es handle sich um schräg von oben überblickte Reihen, die sich in die Bildtiefe streckten, und deren Scheiben etwa wie die Stücke einer lockeren Geldrolle hochkant hintereinander ständen. In Wirklichkeit ist ein steiler Kegel aus flach geschichteten Brotfladen gemeint. Zeichnete den ein heutiger Künstler, so würden nirgendwo die ganzen Runde der Brote erscheinen, sondern nur die frei bleibenden schmalen Randstreifen als nach oben offene Halbmonde. Der Ägypter gibt rein geradansichtig-vorstellig eine Reihe vollständiger Brote, die auf dem Altar liegen wie die Kragen von Abb. 125 auf dem Tische, und darüber, flüchtig angelehnt an den Sinneseindruck, die Halbmonde, die sich aber nach unten öffnen; er arbeitet also nach dem Schema der Hochstaffelung. Das Ganze ist eingespannt in die Kegelform des Brothaufens, der nach oben schmaler wird. Trotzdem müssen in der ägyptischen Zeichnung bis oben hin immer drei Brote nebeneinander Platz finden, also allmählich immer kleiner werden. Das ist[1] ein gutes Beispiel dafür, daß es durchaus nichts mit Perspektive (Abb. 178a, b) zu tun zu haben braucht, wenn gleich große Körper im ägyptischen Bilde kleiner werden.

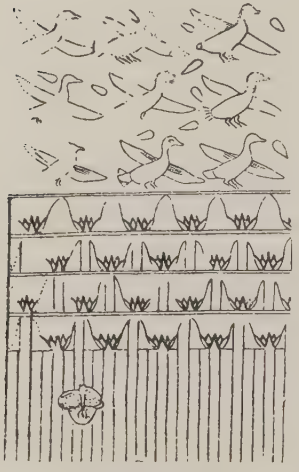


Abb. 175.
Papyricht mit Vögeln, Eiern und Schmetterling. Pyr.

Abb. 176.
Altar mit Opferbroten. NR.

c) Vogelschaubilder.

Man[2] hat hübsch gesagt: „Für Kinder hat nur das Nächste Bedeutung; sie leben vorzugsweise im Vordergrunde. Da unterhält sie jede Kleinigkeit, die Ferne mag beschaffen sein, wie's Gott gefällt." So ist es auch in der Flachkunst der Völker bis zu einer gewissen Stufe. Nicht nur im Bilde von Hierakonpolis (Abb. 117), sondern bis weit, weit hinein in die Kunst der geschichtlichen Zeit sind eigentlich alle Figuren eines Bildes Vordergrund.

1 Vgl. S. 242 u. 2 W. v. Kügelgen, Jugenderinn. Kap. 5, Das Dörfchen.

Einmal haben aber auch in Ägypten Bilder, die so aussahen wie das von Hierakonpolis, eine Umdeutung erfahren. Von zwei Seiten her kann der Antrieb gekommen sein, in die alte Bildform eine neue Fassung hineinzutragen:

Erstens spielt gewiß die Bewegung der zeichnenden Hand hinein. Ob der Malgrund wagerecht lag oder aufrecht stand, es wird sich einmal

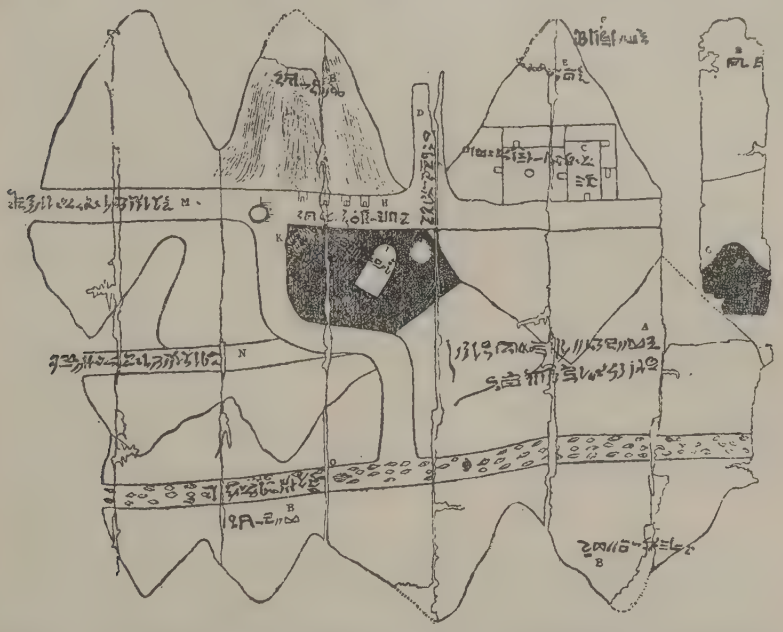


Abb. 177. Ägyptische Karte der Goldbergwerke. [Die senkrechten gleichlaufenden Linien sind Brüche im Papyrus.] NR.

unbewußt das Gefühl eingestellt haben, daß zu der einen Figur seines Bildes die Hand des Zeichners sich ausrecken, also weiter von ihm entfernen mußte als zu der anderen, so daß das Vorschieben und Zurückziehen der Hand sich dem Nah und Fern der Urbilder im Raume angeglichen hat. Darauf ist vor allem die Entstehung der Landkarten zurückzuführen, die wir so überraschend ähnlich bei Naturvölkern[a] wie bei den Ägyptern (Abb. 177) finden. Bei diesen Landkarten, die ja oft Dinge zusammenfassen, die niemals einheitlich zu übersehen sind, zum Beispiel gerade die Gruppe von Bergen und Tälern in Abb. 177, ist es augenscheinlich, wie die Vorstellung von der Gegend schon selbst weithin aus dem Tastsinn[1], in diesem Falle dem Schreiten, empfangen ist, und wie auch die Zeichnung ihrer-

1 S. 96 u.

seits wieder dadurch entsteht, daß der Zeichner durch die Bewegung seiner Hand dieser Bewegungsvorstellung nachtastet.

Zweitens aber konnte es nicht ausbleiben, daß die Naturbeobachtung durch das Auge zu jenen ursprünglich auf reine Gedankengesellung oder auf das Nachtasten gestellten Figurengruppen (Abb. 178c) ergänzend und vertiefend hinzutrat. Steht ein Mensch auf einem erhöhten Platze oder sieht er auf Gegenstände, die, viel kleiner als er selbst, vor ihm liegen, herab, so ergeben sich ja Seheindrücke, die in der Anordnung der Figuren, wenn man von den perspektivischen Verkürzungen absieht, ganz Abb. 178c und etwa Abb. 148 gleichen: die einzelnen Körper erscheinen dem Auge übereinander, die ferneren frei über den näheren (Abb. 178b). Man wird verführt, den Ausdruck zu brauchen, die Höhenstaffel (Abb. 172. 178a) sei bis zur völligen Lösung der hinteren Körper von den vorderen hochgetrieben.

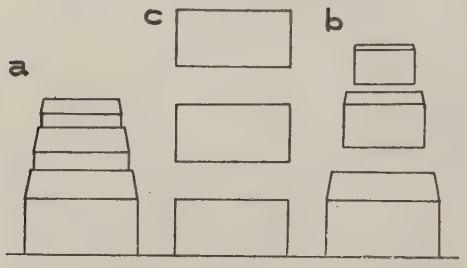


Abb. 178. Drei hintereinander liegende Körper. a und b in perspektivischer, c in ägyptischer deckungsloser Zeichnung.

Es ist klar, daß wir in den wenigsten Fällen mit Sicherheit sagen können, ob sich diese Sehwahrnehmung in einem ägyptischen Bilde ausspricht. An sich, ohne Rücksicht auf die Zeit seiner Entstehung, könnte man schon das Bild der Schiefertafel Narmers (Taf. 4, 2 oben rechts), wo die geköpften Leichen der erschlagenen Feinde wie Wild auf der Strecke ausgebreitet sind[a], so deuten, als ob der Künstler sich die Leichen von oben überblickt vorgestellt habe. Ebensogut aber kann das Bild nur aus der Vorstellung entstanden sein: „die Leichen liegen nebeneinander vor dem Sieger auf der Erde", so wie die Kälber in Abb. 148 vor dem Könige gehen.

Wollen wir die Zeit feststellen, wo wir in Bilder eines Volkes mit einiger Wahrscheinlichkeit die Wahrnehmung des optischen Höherrückens entfernter Dinge hineintragen dürfen, so können wir Hilfen von außerhalb der Kunst oder von ihr selbst erwarten[1].

[Wir können sie aus der Sprache schöpfen, sei es aus bestimmten Aussagen, wie wir oben auf S. 84ff. die Dichtung von Etana und die Jesajastelle benutzt haben, sei es aus gewissen gebräuchlichen Sprachwendungen, zum Beispiel den folgenden: wie man im Mittelhochdeutschen „höher stân" für „zurücktreten" sagte, wie die Römer und wir heute

1 Statt des Folgenden in [] Gesetzten lies das auf S. 346 Stehende.

von der „hohen" See reden, und dadurch bezeichnen, daß die Meeresfläche scheinbar zur Kimm hin ansteigt, so brauchte man schon in Griechenland mindestens seit der Zeit der homerischen Gedichte die Vorwörter „hinauf" und „herab" ebensowohl vom wirklich ansteigenden und abfallenden Gebirge wie von der scheinbar steigenden Meeresfläche, wenn man zum Beispiel „hinaufsteigen" ebensogut für den Marsch von der Küste in das wirklich ansteigende Land hinein wie von der Fahrt vom Ufer ins scheinbar ansteigende Meer hinaus verwendete. Zeiten, die solche Sprachwendungen brauchen, möchte man zutrauen, daß sie die locker gehäuften Figuren ihrer Bilder als Schräganſichten von oben her zusammengefaßt haben. Nun hat es in Ägypten vielleicht einen dem deutschen „höher stân" entsprechenden Ausdruck gegeben, denn man bezeichnete schon in der Pyramidenzeit „sich nahen" und „Nähe" durch Worte von einem Stamme, der derselbe sein könnte wie der im Worte für „herabsteigen" steckende. Wäre das richtig, so wäre die flinkere Sprache auch hier, wie so oft — ich erinnere wieder an unseren Ausgang, die Erzählung von Etana — der gewichtigeren bildenden Kunst in weitem Abstande voraus gewesen. Denn im Bilde treffen wir erst um viele Jahrhunderte später greifbare Spuren der neuen Auffassung, deren Wiedergabe bis dahin im Innern der Zeichner auf ähnliche Widerstände stieß wie die Verkürzungen.

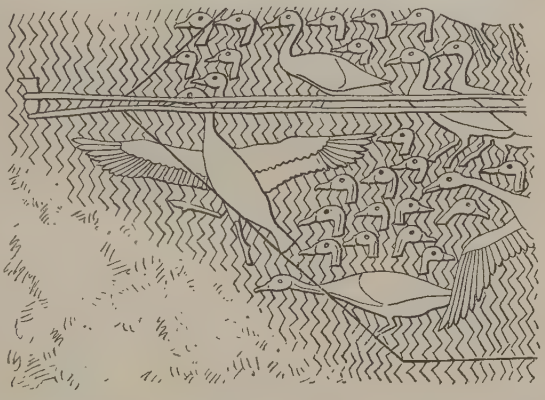


Abb. 179.
Schwimmende Enten. (Ausschnitt). [Die Maschen des Schlagnetzes sind hier weggelassen.] Pyr.

In der ägyptischen Kunst kommen für uns hier nur die Deckungen, und von ihnen wieder nur die Hochstaffelungen in Betracht.] Da wir gesehen haben, daß diese erst im Mittleren Reiche nachzuweisen sind, so dürfen wir also auch erst von da ab ägyptischen Zeichnern sicher die neue Bildauffassung zutrauen. Bei allen älteren Bildern müssen wir uns bewußt bleiben, daß solche Deutung eine reine Annahme wäre. Wir tun gut daran, uns bis zum Auftreten der Hochstaffelung an Gedankengesellung oder das „Nachtasten" zu halten. Ja wir müssen uns stets erinnern, daß die optische Zusammenfassung des Bildes nicht einmal vom Mittleren Reiche ab unumschränkt gelten darf. Wer will denn sagen, ob die

Abb. 179, bei der die Hälse der Enten, ohne sich zu decken, aus dem Wasser ragen, als Schräganſicht der Wasserfläche mit ihrem Inhalt zu deuten ist, oder besser so, wie ich auf S. 176 die Abb. 141 Mitte gedeutet habe? Die auf S. 183 und 186 besprochenen Fälle, wo die oberen Figuren eines Bildes auf dem Rücken der unteren eine Standlinie suchen, zeigen doch, wie schwer den Menschen die Umdeutung rein vorstelliger Bilder zu sinnlich zusammengefaßten geworden ist. Unfehlbar deuten können wir eben nur hochgestaffelte Körpergruppen. Alle andern Fälle bleiben unsicher, denn wir können ja tausendfach in der ägyptischen Kunst nachweisen, daß sich die vorstellige Darstellung immer neben der sehbildähnlichen gehalten hat.

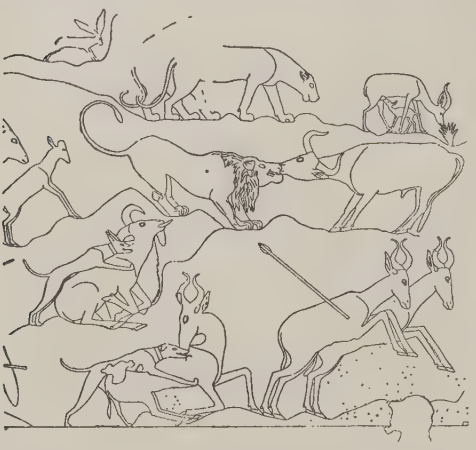


Abb. 180.
Jagd in der Wüste. (Ausschnitt.) MR.

Schließlich scheinen die Ägypter doch auch zum Aufbau von Bildern gelangt zu sein, die wir wirklich ausgedehnte Vogelschauen nennen müssen.

Abb. 181.
Die Gebirgswüste hinter Amarna. NR.

Zur selben Zeit, wo das Auftreten der Hochstaffelung uns berechtigt anzunehmen, daß man sich Körpergruppen schräg von oben her überblickt vorgestellt habe, also im Mittleren Reiche, treffen wir auch das erste Landschaftsbild, das wir, selbst ohne daß Staffeln im eigentlichen Sinne vorkommen, als der Tiefe nach zusammengefaßt deuten müssen. Es findet sich in einem Grabe von Mêr und zeigt (Ausschnitt in Abb. 180) in unregelmäßigen, manchmal sich kreuzenden Linien das Bild, das die Hügel der Wüste dem auf einem höheren stehenden Beschauer so oft bieten. Auf den einzelnen Wellen bewegen sich die Jagdtiere ganz ebenso wie im mittelsten Streifen von Abb. 134 oder in Taf. 17, 2.

Das Verfahren erinnert an Bilder der griechischen Malerei des fünften Jahrhunderts v. Chr., die man auf Polygnots Art zurückführt; doch sieht man im ägyptischen Bilde nicht, wie in jenen, einen Körper hinter der ihn halb verdeckenden Bodenwelle auftauchen. Im Neuen Reiche sind die mehrfachen Berglinien beibehalten worden (Abb. 181)[a]. Ja auch die religiöse Kunst hat sie aufgegriffen und unter anderem zu einem schönen Sinnbilde der Erde mit dem Tagesgestirne benutzt (Taf. 51, 1). Diese Bilder des Neuen Reiches stehen allerdings der alten Bildstreifenform[1] näher dadurch, daß die Linien in der Hauptsache einander gleich laufen. Schwanken kann man über die Auffassung von Landschaftsbildern der achtzehnten Dynastie in der Art von Abb. 182, die den Landkarten (Abb. 177) eng verwandt sind. Dagegen wird man, gerade beim Vergleich mit den älteren Formen der Abb. 140 und 141, in den Gartendarstellungen aus der Zeit Amenophis des Vierten (Abb. 183), die in Bildern der unmittelbar vorhergehenden

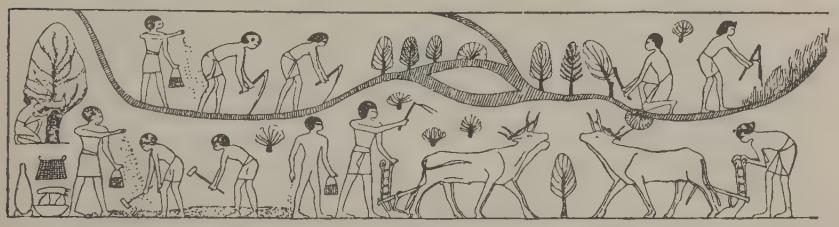


Abb. 182. Landschaft mit Feldarbeiten. NR.

Zeit ihre zum Teil noch zaghaften und halbschlächtigen Vorläufer haben (Atlas 66. 92. 222. 300), die neue Auffassung erkennen, und wird auch gern in dem hübschen Bilde des Ufers von Amarna mit der Landschaft dahinter (Abb. 184) ein sinnlich einheitlich gedachtes Bild sehen wollen. In dem Gesandtenempfang unter Amenophis dem Vierten in Abb. 185 lockt dazu die hochgestaffelte Reihe der Leibwächter unter der vorderen Rampe des Hochsitzes, doch scheint mir der Gesamtaufbau dieses schönen Bildes einer solchen Annahme nicht günstig. Wohl aber dürfte der neue Geist nicht zu verkennen sein in den großen Bildern der Land- und Seeschlachten der Ramsesse, die trotz allem, was uns an ihnen mißfallen könnte, doch immer wieder durch ihren großen Zug fesseln[b]. Sie sind wirklich Gipfel der Historienmalerei, auf die die Ägypter des Neuen Reiches ebenso stolz blicken durften wie die Griechen auf Bilder ihres Polygnot. Wir kennen in den räumlich bescheideneren Reliefs am Wagen Thutmosis des Vierten (Ägypten S. 489), den Jagdbildern der achtzehnten Dynastie (Atlas 1. 26. 185)[c], vor allem den Jagd- (Propyl. Bd. 2, 382) und Kampfbildern auf einer Truhe aus dem Grabe Tutanchamuns (Inselk. 242. 243), sowie den

1 S. 168.

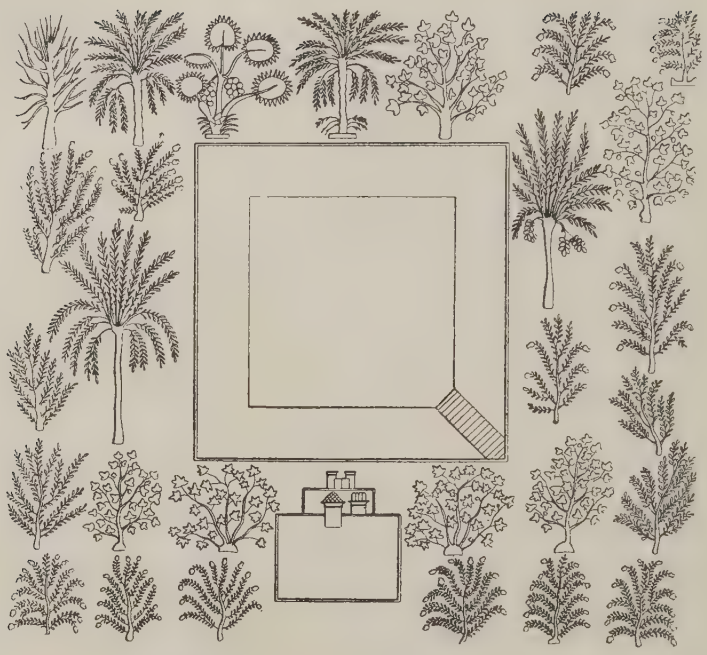


Abb. 183. Garten in Amarna. NR.

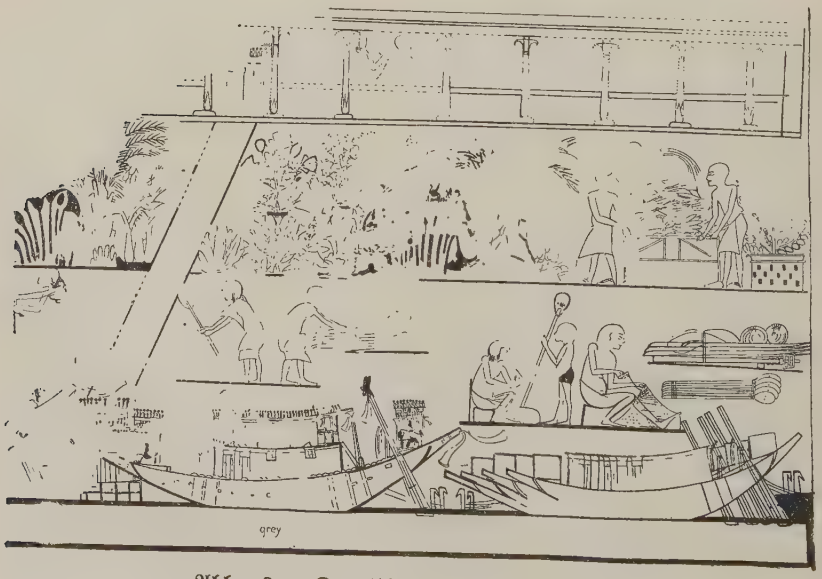


Abb. 184. Das Ufer von Amarna. NR.

Schlachtenbildern Sethos des Ersten in Karnak (Taf. 26) die Vorläufer dieser gewaltigen Entwürfe.

Es leuchtet ein, daß es doch mehr oder weniger immer Gefühlssache bleiben wird, ob man eins der Bilder als Vogelschau über ein weites Feld auffassen will oder nicht. Manch Vorsichtiger wird es vielleicht leugnen und nur zugeben wollen, daß in ihnen die einzelnen, Höhenstaffel zeigenden Gruppen durch Schräganſicht zusammengefaßt seien. Aber es läßt sich doch solchem Unglauben etwas entgegenhalten.

Werfen wir noch einmal, von dem neu gewonnenen Standpunkte aus, einen Blick auf die oben[1] besprochene Streifenteilung der Bilder. Man ist vielfach geneigt, schon in solchen übereinandergebauten Streifen auf Grabwänden der Pyramidenzeit die neue Anschauung vorauszusetzen. So hat man[a] den Versuch gemacht, die in Abb. 134 (S. 167) vorgeführte Gruppe von sieben Streifen zu einem Bilde aus der Vogelschau, vom Nil her in die Wüste hinein, zusammenzudeuten. Ganz bestimmt mit Unrecht und nicht ohne eine kleine Fälschung. Denn man hat aus den sieben Streifen des Gesamtbildes stets nur die vier unteren herausgegriffen und allein betrachtet, die noch darüberliegenden drei anderen aber übersehen. Nun enthalten zwar die drei untersten Streifen Dinge, die mit dem Flusse zu tun haben, und darüber liegt die Jagd in der Wüste; diese vier würden also zu einem Blick vom Nil aus in die Wüste hinein einigermaßen stimmen. Aber doch wäre es schon merkwürdig, daß bei einer solchen Absicht gerade das wichtige Ackerland zwischen Fluß und Wüste ausgefallen sein sollte. Zudem geht es nicht an, ein Bild nur soweit zu benutzen, wie es uns paßt: hier auf der Grabwand kommt ja über, also angeblich vom Nil aus hinter der Wüste, noch der Weinbau, dann das Spiel der Kinder und ganz oben gar noch die Papyrosernte, die doch natürlich wiederum am Nil vor sich geht. Durch diese Ordnung, die, sogar nur als Gedankengesellung gefaßt, recht sprunghaft ist, wird die Deutung als Gesamtbild mit hoher Kimm als unmöglich erwiesen[2]. Auch allen übrigen ähnlichen Streifenbildern des Alten Reiches gegenüber, zum Beispiel dem auf S. 169 besprochenen Winzerbilde, werden wir äußerst vorsichtig sein müssen. Wenn in manchen Jagdbildern die wagerechten Bildstreifen voller Tiere durch senkrecht von oben nach unten laufende Netzhürden rechts und links begrenzt und gebunden sind (Abb. 186), so ist das ja verführerisch, beweist aber gar nichts. Wie sollte wohl anders geradansichtig-vorstellig gezeichnet werden, daß die Tiere vom Netz umschlossen sind, über das der König seine Pfeile sendet? Die Streifenordnung hat nichts mit optischer Bildtiefe zu tun, sondern entspringt rein dem ordnenden, massenverteilenden Triebe im Kunstschaffen. Man darf sagen,

1 S. 168. 2 S. 169 mit Anm. 169c.

Abb. 185. Gesandtenempfang am Hofe Amenophis des Vierten. Unter dem Hochsitze die leeren Tragsessel und die Leibwache. NR.

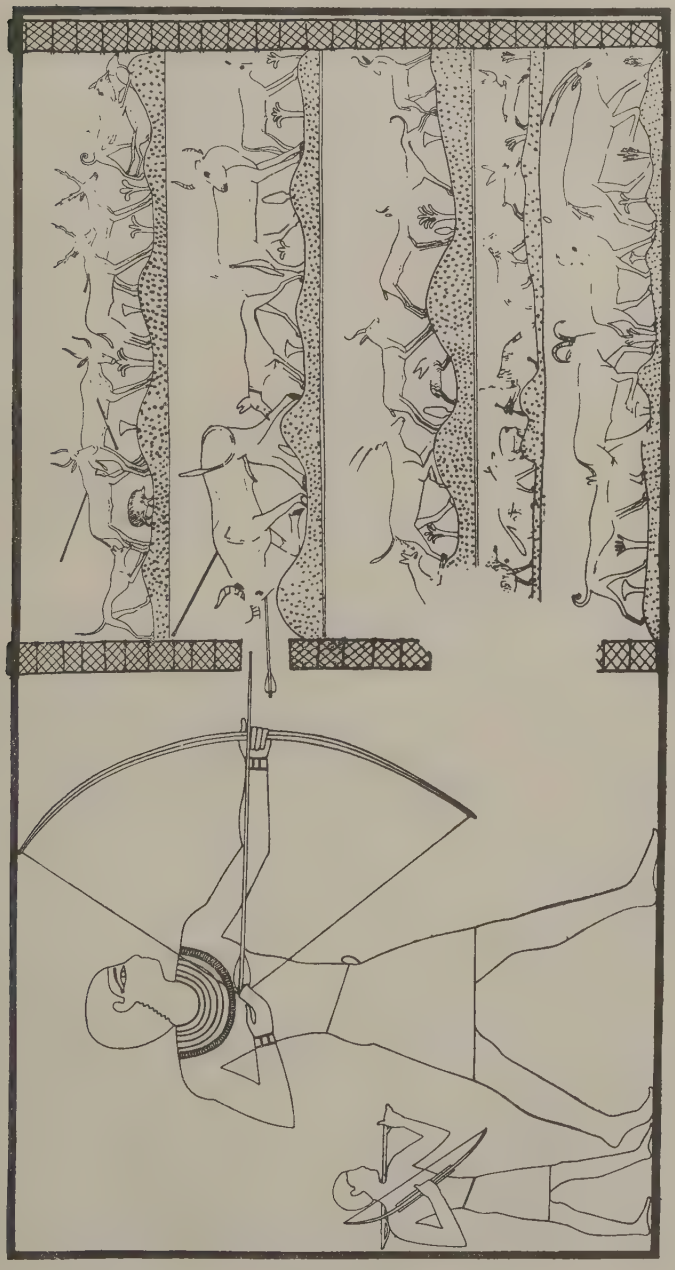


Abb. 186. Jagd im umstellten Wüstenabschnitt. MR.

daß kein einziges Streifenbild des Alten Reiches irgendeinen Zug aufweist, der darauf hindeutete, daß die Zeichner wirklich die Streifengruppe als ein von oben überblicktes Feld aufgefaßt haben. Wer das doch annimmt[a], kann über persönliches Meinen nicht hinauskommen; damit ist aber der Erkenntnis nicht gedient. Man verschleiert sich auch, wie ich meine, leicht die vorhandene Schönheit durch das unnütze Bemühen, in diesen Bildern Ähnlichkeit mit unserer Naturaufnahme aufzuweisen: quält man sich, eine solche Grabwand der Pyramidenzeit durchaus wie eine Landschaft nach unserer Art ansehen zu wollen, so muß sie notwendig als etwas Unvollkommenes erscheinen; schauen wir sie dagegen einfach so, wie sie ist, so tut sich uns etwas in seiner Art schlechthin Vollkommenes auf[1].

Daß der Ägypter der Pyramidenzeit die Standlinie so lebhaft ergriffen und immer freudiger zur Gliederung der Bilder in Streifen benutzt hat, ist doch wohl auch ein Zeichen dafür, daß er diese übereinandergeschichteten Streifen nicht als eine Art Vogelschau gefaßt hat. Andererseits hat ganz gewiß[2] die Bindung der Bildglieder an die durchgeführte gerade Bodenlinie nun ihrerseits die Vorstellung des Bildners an die Beziehungen der Figuren in der Bildbreite gefesselt und seinen Blick von ihrer Zusammenfassung zur Tiefe abgehalten[b].

In wie naher Beziehung das Fehlen der Bildtiefe und die Streifenordnung zueinander stehen, wird deutlich, wenn man beachtet, daß wir im Ausgange des klassischen Altertums, zu einer Zeit also, wo der Sinn für Wiedergabe der Bildtiefe auch aus der griechisch-römischen Kunst wieder schwindet[3], Reliefs finden, die im streifigen Aufbau denen der altägyptischen Grabwände noch einmal ganz gleichen. Da steht, etwa auf dem Steinsarge des Annius Octavius Valerianus im Lateran[c], in der Mitte, in großer, durch die volle Bildhöhe ragender Gestalt[4], der Verstorbene und überschaut die Arbeiten seiner Leute, die rechts und links in je zwei scharf geschiedenen Reliefstreifen dargestellt sind.

Die im Mittleren Reiche einsetzende Höhenstaffel und das besprochene Landschaftsbild von Abb. 180 sollten erwarten lassen, daß in Ägypten die neue Bildanschauung bald zur Auflösung der festen Streifenordnung geführt hätte. Aber diese geometrische Verteilung war ein zu treuer Ausdruck ägyptischen Wesens geworden, als daß sie sich schnell und ganz hätte verdrängen lassen. Im Gegenteil, sie hält sich, solange die ägyptische Kunst lebt, und läßt der neuen Bildform, wie es scheint nur in den Jahrhunderten des Neuen Reiches, und auch da nur zögernd, Raum. Noch bei dem Jagdbilde von Abb. 187 aus der achtzehnten Dynastie beobachten wir, daß es nach dieser ägyptisch-klassischen Art zerlegt und in jedem einzelnen Streifen der Boden in der alten Weise als hüglige Wüste gekennzeichnet

1 S. 168. 2 S. 192 o. 3 S. 256. 4 S. 168 u.

ist. Man vergleiche das Bild nur mit der Jagd von Abb. 180, um zu spüren, wie hinderlich die straffen Grundlinien der Streifen dem sinnlichen Zusammenfassen gewesen sein müssen.

So treffen wir denn auch erst seit der achtzehnten Dynastie in größerer Zahl Versuche, die Streifenordnung zu lockern. Man durchbricht sie nun durch stürzende Tiere oder deutet sie nur fast schüchtern an (Atlas 1 und 26. 353)[a]. In manchem Jagd- und Schlachtenbilde verschwindet sie so gut wie ganz, so daß es, rein äußerlich angesehen, so scheinen mag, als ob man wieder zu der alten kindlichen Art zurückkehre, und zwischen diesen Werken des Neuen Reiches — nehmen wir der Ähnlichkeit des Inhalts halber die Seeschlacht Ramses des Dritten (Ägypten S. 648) — und dem Wandbilde von Hierakonpolis mit den Schiffen (Abb. 117), in der Raumauffassung kein Unterschied sei. Und doch ist er ganz gewaltig. Gerade daß die in Jahrhunderten erarbeiteten Grundlinien nun wieder schwinden, und zwar gleichzeitig mit der Ausbreitung der Höhenstaffel, scheint mir dafür zu sprechen, daß wir die großen Historienbilder des Neuen Reiches mit Recht als Vogelschau fassen.

Abb. 187.
Jagdtiere in der Wüste. NR.

Ob die neue Art mit ihrer Auflösung der Streifenbilder durch die Bekanntschaft mit der kretischen Kunst in die ägyptische hineingekommen, oder ob sie eigenes ägyptisches, nur durch den Zustrom von Kretischem gekräftigtes Gewächs ist, das können wir zur Zeit noch nicht mit Bestimmtheit sagen, werden es vielleicht auch nie entscheiden können.

Wie es fast immer in Ägypten geht, haben wir, wie bemerkt, an sich kein Recht dazu, ein Werk in Streifenbildform für älter zu erklären als eins in der jüngeren, da beide Arten nebeneinander bestehen bleiben, ja nach dem Ende des Neuen Reiches das Streifenbild wieder fast die Alleinherrschaft hat. Daß auch in den Vogelschaubildern die entfernteren Figuren nicht verkleinert werden, und daß jede Einzelfigur in sich völlig geradansichtig-vorstellig gezeichnet wird, brauche ich eigentlich kaum zu sagen[1].

1 S. 158 o.

Wie trotz der geschilderten Schritte zur Vogelschau das Streifenbild in Ägypten immer in überwiegendem Gebrauch geblieben ist, so ist auch aus den wirklich mit hoher Kimm gedachten Bildern die Grundlinie nie ganz und gar verschwunden. Gelegentlich wird sie wieder eingesprengt, vielleicht weil manchmal unbewußt das Gefühl wieder durchbricht, daß die Figuren ohne sie in der Luft schwebten oder einander auf die Köpfe träten[1]. Das findet sich in den Werken aus der Auflösung der griechisch-römischen Kunst wieder. Der Künstler der Antoninsäule hat jede seiner Figuren auf wunderliche Kragsteine gestellt (Taf. 59, 1), die ihrer Bedeutung nach nichts anderes sind als die Standlinien der ägyptischen Bilder[2]. In den ägyptischen Vogelschauen bleibt vor allem stets unten eine Grundlinie, auf der die untersten Figuren stehen. Es kommt nicht vor, daß unter ihnen noch ein Stück des Bildgrundes, also des Bodens, frei bliebe: das Bild beginnt mit den Füßen der vordersten Figuren; auch hier wirkt die oben[3] besprochene Anziehungskraft der Grundlinie. Wir haben im großen dasselbe wie bei der einzelnen hochgestaffelten Gruppe[4].

In der Natur der Sache liegt es, daß bei geringen Ansprüchen auf sinnliche Treue Bilder mit hoch angenommener Kimm fast genau ebenso sein müssen, als wenn der Boden selbst nach hinten anstiege, also die Handlung auf dem Abhange eines Berges spielte. Solche Handlungen kamen aber in den Gesichtskreis der ägyptischen Kunst erst, als die Könige des Neuen Reiches die syrischen Burgen zu brechen hatten und man dabei oft genug die Hänge der Berge von Stürmenden und Fliehenden wimmeln sah. In den Bildern solcher Kämpfe bauen sich denn, wo die Kampfebene und der Festungsberg aneinanderstoßen, wie es meistens geschieht (Taf. 26), die Figuren in beiden Bildhälften aus ganz verschiedenen Gründen übereinander; einerseits (Taf. 26 Mitte), weil der Künstler einen hohen Horizont angenommen hat, also der Boden scheinbar ansteigt, andererseits (Taf. 26 links), weil der Berg sich wirklich erhebt.

Die äußere Ähnlichkeit beider Bildhälften verführt gelegentlich dazu, sie zu vermischen. Auf dem ebengenannten Bilde Sethos des Ersten, das die Einnahme einer Bergfeste darstellt, wirft der König die Feinde im Blachfeld (rechts) über den Haufen und jagt sie auf den Burgfelsen (links) zurück. Ebene und Fels sind mit Menschen übersät. Dabei sehen wir, wie der eine Krieger (Taf. 26 links, der Mann unter der Pfeilmarke) einfach vom Felde aus auf die Mitte des Berges hinübertritt[5]. Wir lernen also wieder einmal, daß bei dem Ausgestalten der auf den Malgrund übertragenen Vorstellung die gemalte, nicht die natürliche Anordnung der Dinge wirksam wird.

---

1 S. 183 u. 2 S. 167 u. 3 S. 176 u. 183 u. 4 S. 192 o.
5 Vgl. S. 184 u. 244 m.

Sogar noch eine dritte Vorstellung spielt in ein Bild wie diese Schlacht hinein. Ganz gewiß ist mit dem Gewimmel der erschlagenen Feinde unter den Rossen des Königs das leichenbedeckte ebene Schlachtfeld gemeint. Ebenso sicher aber hat sich in das Bild der auf der Malfläche übereinanderliegenden Körper auch wirklich die Vorstellung eines Haufens hineingeschoben; die Könige der zweiten Hälfte des Neuen Reiches sprechen ja in ihren Inschriften von den Leichenhaufen der Feinde auf der Walstatt. Auch sonst wird es oft nicht leicht, zu unterscheiden, ob in einer ägyptischen Zeichnung eine Gruppe von Gegenständen als dicht nebeneinander auf dem Boden liegend oder als übereinandergehäuft zu denken ist. So könnte an sich mit Abb. 188 nur Eine Schicht flach auf der Matte liegender Ringe gemeint sein, wenn nicht die nach oben schmäler werdende Form der Gruppe und der ganze Zusammenhang des Bildes, wo mit Haufen von Halbedelsteinen und anderen Kostbarkeiten geprunkt wird, klar erwiesen, daß ein Haufen von Goldringen dargestellt ist.

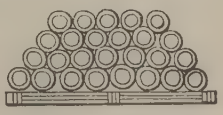


Abb. 188. Goldringe auf einer Matte. NR.

Überall, wo die Naturwiedergabe der ägyptischen Zeichnungen in Frage kommt, müssen wir uns eben, wie wir es schon einige Male beobachtet haben, die in ihnen liegende schillernde Vielheit oft sich kreuzender Bezugsmöglichkeiten vor Augen halten, und die außerordentliche Freiheit bedenken, die die vorstellige Zeichenweise dem Künstler im Ausdruck seines persönlichen Willens läßt, im Gegensatz zu der Gebundenheit einer streng perspektivischen Darstellung.

d) Vielgliedrige Einzelkörper unter Schräganſicht.

Ich habe eben schon[1] gesagt, daß die beiden Staffelarten das einzige Gebiet der ägyptischen Flachkunst sind, wo Anzeichen der Schräganſicht einige Bedeutung gewinnen, und habe ferner darauf hingewiesen[2], daß dabei diese Schräganſicht nur im Verhalten der in der Gruppe zusammengefaßten Körperbilder zueinander zum Ausdruck kommt, nie in den verbundenen Einzelkörpern selbst.

Das gilt entsprechend ebenso für den Fall, wo es sich nicht um mehrere selbständige Körper, sondern um Teile eines einzigen handelt. Da findet man die wenigen vielleicht aufspürbaren Versuche der ägyptischen Kunst, vielgliedriger, in einer einzigen geraden Ansicht unerfaßbarer Körper nicht einfach durch das begriffmäßige Zusammensetzen aus den Einzelbildern ihrer Teile Herr zu werden, sondern ihnen durch Schräganſicht eine

1 S. 195 u. 2 S. 158 o.

neue zusammenfassende Ansicht abzugewinnen, die zwar an gewissen Veränderungen, nicht aber an Schräganſichten der Teile spürbar ist.

Wir gehen aus von einer der für den Vogelflug in der ägyptischen Kunst gebräuchlichen Formen. Nehmen wir einen fliegenden Vogel von einer der Schiefertafeln aus dem Ende der Vorgeschichte (Taf. 2, 2), und halten uns, wie so oft schon, in Worten vor, was uns der Künstler über den Bau des Vogels zeichnerisch mitteilt. Die Flügel sind einfach an den Umriß des in Seitenansicht gezeichneten Körpers angeheftet nach dem Gedankengange: „ich habe einen Vogel zu zeichnen (Abb. 189a), der den einen Flügel nach der einen (Abb. 189b), den andern nach der andern Seite ausbreitet (Abb. 189c)". Die drei Teile sind, jeder in seiner eigenen vollen Hauptansicht, aneinandergesetzt.

Schon in der vierten Dynastie ist aber eine Umbildung dieser Urform zu bemerken. Man behandelt nämlich von da an, bis in die Spätzeit hinein,

a b c

Abb. 189. Entstehung eines Vogelbildes mit einfach angesetzten Flügeln.

a b

Abb. 190. Vogel mit einspringendem Flügelansatz.

öfters die Ansatzstellen der Flügel verschieden: während der eine Flügel ohne trennende Linie in den Körper hineingeführt wird, kommt der andere hinter dem Körper, dessen Umriß hier deutlich betont wird, hervor (Abb. 190).

Es liegt für uns sehr nahe, anzunehmen, dem ganzen Tiere sei durch eine Schräganſicht eine zusammenfassende Ansicht abgewonnen worden. Dann müßte man bei der Form mit verschwindendem unterem Flügelansatz (Abb. 190a), wofür die Bilder auffliegender Enten[a] aus den Palastfußböden von Amarna (Taf. 56, 3) gute Beispiele geben, an eine Schräganſicht von unten denken, wie sie jeder Vogel bietet, der schräg über dem Beschauer schwebt. Die umgekehrte Form mit verschwindendem oberem Flügelansatz (Abb. 190b)[b] wäre etwa nach einem Vogel zu gewinnen, der, niedrig sitzend, die Flügel reckt. Eins der schönsten Beispiele für diese Art liefert uns ein Bild (Taf. 56, 1) aus dem Mittleren Reiche, das einen Würger auf einem Busche zeigt. Wie verführerisch in der Tat diese Deutungen sind, mögen entsprechende Bilder ostasiatischer Maler mit sicheren Schräganſichten zeigen (Taf. 56, 2 und 4).

In diesen Kreis gehören dann auch noch andere Dinge: in Abb. 191c sehen wir den Fuß einer auf Rädern laufenden Sturmleiter[c], wo der Wechsel von Sichtbarkeit und Verschwinden der Achse zur Annahme einer

Schräganſicht hinführt. — In 191a findet man einen jener rechteckigen Sonnenſchirme der Pyramidenzeit mit flachem Dach, deſſen Tragſtange in die Fläche hinein bis an den Schnittpunkt der Kreuzſproſſen geführt iſt[a], wogegen ſie in anderen Bildern nur bis an den Rand der Fläche geht. — Während in den wenigen von vorn geſehenen ägyptiſchen Menſchengeſichtern[1] die Naſe meiſt[2] durch zwei ſenkrechte Striche eingefaßt wird, finden ſich gelegentlich (ich kenne das nur aus der achtzehnten Dynaſtie, Atlas 91a) Bilder, wo die Naſe, wie in manchen Kinderzeichnungen, als Winkel mit einem langen, einem kurzen Schenkel, alſo in ſeitlicher Anſicht gezeichnet iſt. — Das entſpricht, nur unter Umkehrung des Häufigkeitsverhältniſſes, der Lage bei einem drei- oder vierhenkligen Kruge. Der uns

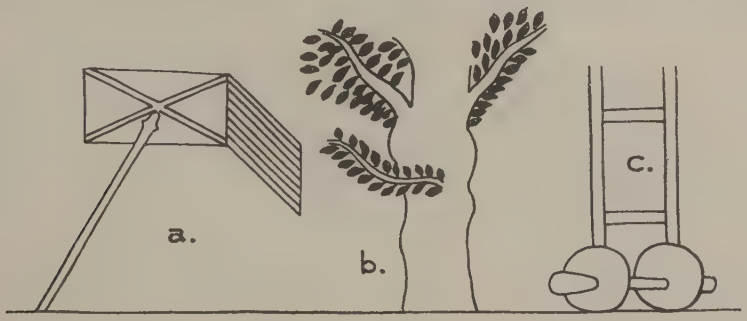


Abb. 191.

a Sonnenſchirm der älteren Zeit mit flachem Dach und Randbehang. Pyr.
b Nebentrieb an einem Baumſtamme. NR.
c Fuß einer Sturmleiter auf Rollen. Pyr.

zugewendete Henkel wird meiſt in ſeitlicher Anſicht mit ſichtbarer Öffnung gegeben ⊐ (Abb. 31b), gelegentlich aber kommt auch die öffnungsloſe Vorderanſicht ∩ vor (Abb. 31c)[3]. — Unter 191b (Taf. 50, 2) haben wir nach einem Bilde des Neuen Reiches einen Baumſtamm, deſſen Nebentrieb nicht, wie gewöhnlich, aus dem Umriſſe, ſondern aus der Mitte des Stammes herausbricht, genau ſo wie in Abb. 63 das eine Horn von der Schläfe ausgeht. Das andere tritt dort nur mit einem Teile über den Kronenumriß heraus, den Reſt verdeckt die Krone.

So leicht uns dieſe Bilder als Schräganſichten eingehen, ſo werden wir ihnen doch nicht ganz gerecht, wenn wir ſie als allein durch den Seheindruck beſtimmt auffaſſen. Schon an dem Geier, der in Abb. 37 ſchirmend über dem Königsthrone ſchwebt, bemerken wir, daß die Anſatzſtellen der Flügel verſchieden behandelt ſind, und erkennen deutlich die Verwandt-

1 S. 231 u. 2 S. 112 o. 3 S. 238 m.

schaft mit der Beinzeichnung der großen Säugetiere[1]. Offenbar ist die Beobachtung von daher übertragen. Das trifft ja, wie wir gesehen haben, ebenso zu auf die Zeichnung der Bienenbeine in Abb. 43 mit ihrem wohlüberlegten[2] Wechsel. Den Künstlern der vierten Dynastie war es ganz geläufig, daß die Gliedmaßen den Körpern nicht gleichmäßig anzufügen sind, daß vielmehr die einen in die Körperfläche hineinzulaufen haben, während die andern nur bis zum Körperumriß geführt werden dürfen. Ähnlich wirkt also wohl bei den Vögeln von Abb. 190a und b und der Krone von Abb. 63 der Gedanke mit, daß die Flügel und die Hörner nicht aus dem Rücken und dem Bauche, sondern an einander entsprechenden Stellen aus der sichtbaren und der unsichtbaren Seitenfläche des Hauptkörpers herauswachsen[3]. So wird auch in den meisten andern ähnlichen Bildern mehr Überlegung stecken, als wir glauben. Bei der Zeichnung der Nase und des Krughenkels kann man sogar zweifeln, ob überhaupt Schräganschten vorliegen und nicht einfach vorstellig in die Vorderansicht des Hauptkörpers eingefügte Seitenansichten. — Jedenfalls aber ist für die Erkenntnis der auch bei solchen Schräganschten noch wirksamen Kraft der Geradansichtigkeit bedeutsam, daß überall die Einzelteile geradansichtig unverkürzt bleiben[4]. Auch bei der Krone von Abb. 63 hat das halbverdeckte Horn, wenn man es bis an die Schläfe geführt denkt, seine volle, unverkürzte Länge.

Abb. 192. Vogel mit Angabe des Afterschlitzes. Spätz.

Dieses Fehlen der Verkürzungen trifft auch noch zu auf einige merkwürdige Gestalten des Neuen Reiches. Es sind Bilder von Menschen, die schräg von hinten (Abb. 254 Mitte) oder von vorn (Taf. 36, 2) gesehen sind. Obgleich auch sie noch unverkürzt sind, wird man aber ganz gewiß nicht umhin können anzunehmen, daß in ihnen die Körper bewußt durch Schräganschten zusammengefaßt sind. Ich bespreche sie genauer im fünften Kapitel bei der Behandlung des Menschenbildes[5].

Zeichnungen wie die erwähnten stehen unmittelbar vor der Grenze, deren Überschreiten zu unserem vierten perspektivischen Satze, das heißt zu der Perspektive im strengeren Sinn geführt hätte. Es kann uns nicht überraschen, auch in ägyptischen Zeichnungen manchmal selbst wirklichen Verkürzungen zu begegnen.

Aus den wenigen, die wir treffen, fordert Eine Gruppe eine besondere Erwähnung. Wir haben in Abb. 91[6] die Türen von Rundhütten nach

1 S. 111 o. 2 Ebenda. 3 Vgl. das „Dahinter" auf S. 109 m.
4 S. 97 u. 5 S. 292; vgl. S. 262 u. 6 S. 137.

dem Rande zu verschoben gesehen. Wir finden auf Taf. 2, 1 und in Abb. 235 die Brustwarze[1], in Taf. 1 und Abb. 239 den Nabel, in Abb. 192 den Afterschlitz eines Vogels[a] wie in Abb. 236 Knöpfe und Kokarde[2] an den Rand des Körpers gerückt. Überall kann man dabei das Bestreben feststellen, eine Seitenansicht der Figur zu geben. Man wird in solchen Fällen annehmen müssen, daß der Seheindruck einer Schräganſicht wohl hineingespielt hat. Aber gerade der Gegensatz zu den eben besprochenen ver-

Abb. 193. Der Herr im Tragsessel und Schildträger. MR.
[Die Ferse ist in Wirklichkeit nicht gehoben.][b]

kürzungslosen Schräganſichten lehrt, daß die stärkere, die bestimmende Vorstellung nicht die der Flächenverkürzung, sondern die der Seitenansicht der Figur gewesen ist. Der schwebende Verkürzungseindruck hätte nie Gestalt, und gar nie diese harte Gestalt gewonnen, wenn er nicht von jener führenden Vorstellung aufgegriffen worden wäre und an ihr Halt gefunden hätte[3].

An Verkürzungen, die frei von solcher Abhängigkeit sind, bleibt nun nur noch eine ganz kleine Zahl übrig. Ein paar Beispiele: in einem Grabe des Mittleren Reiches wird der Gaugraf von Beni-Hasan in der Sänfte getragen, und ein Leibwächter schützt ihn mit dem mächtigen gewölbten Kampfschilde vor dem Winde (Abb. 193). Die ganze Gruppe ist lehrreich, da sie außer im Schilde auch in der Anordnung der vor-

1 S. 263 m. 2 S. 265 o. 3 Ähnliches Anm. 214 b und vielleicht S. 109 Anm. 1.

gestaffelten Tragsesselbeine und Sänftenträger sowie in der Zeichnung der hochgestaffelten langen Tragstangen Spuren von Schräganſichten aufweist, die ich oben[1] besprochen habe. Ebenso merkwürdig wie diese Schildzeichnung ist es, wenn vereinzelt im Alten Reiche und wieder in der achtzehnten Dynastie die Armbänder am Menschen (Abb. 194) nicht von geraden Linien begrenzt, sondern kaum anders gezeichnet werden, als wir es heute tun würden[a]. Man könnte gewiß noch manches derart aufstöbern, wenn man es aus den versteckten Winkeln größerer Zeichnungen herausſuchte[b].

Aber das Spüren nach Schräganſichten, Verkürzungen, zusammenfassenden Überblicken und dergleichen in ägyptischen Bildern, so verlockend es ist, hat im Grunde wenig Nutzen, auch wenn dabei sich einige andere sichere Fälle finden sollten. Noch weniger fördert es, wenn man den Bestand vielleicht um ein paar Hundert weiterer, aber zweifelhafter dadurch vermehrt, daß man auch alle andern Bilder mit dem Bestreben ansieht, in ihnen Anklänge an unsere zeichnerischen Sehgewohnheiten zu finden, zum Beispiel vor den genannten Menschenfiguren folgende Überlegungen anstellt:

Abb. 194. Armbänder. NR.

Die Neuerungen in Taf. 36, 2 und selbst in Abb. 254 sehen im äußeren Umriß den alten Formen noch ganz oder fast gleich. Sie haben einen neuen Sinn bekommen, ohne doch nun etwa zu sinnenhaft durchgeführten, also perspektivischen Bildern geworden zu sein. Ferner erscheint in Abb. 254 die Form, die deutlich die Schräganſicht benutzt, neben der Urform, und zwar im selben Bilde.

Das beides könnte vermuten lassen, daß die Künstler keinen Unterschied mehr zwischen altem und neuem Menschenbilde empfunden, nur aus alter Gewohnheit zumeist das Alte beibehalten, dieses aber nun auch als Schräganſicht aufgefaßt hätten. Man könnte noch weiter gehen und auch bei Bildern wie dem aus Aufſicht und Seitenanſicht aufgebauten Stuhle von Abb. 99 annehmen, man hätte sie später durch Unterlegen einer vorgestellten Schräganſicht umdeutend zusammengefaßt. Das käme dann etwa auf das hinaus, was L. Borchardt[2] fälschlich als Grundsatz des ganzen ägyptischen Zeichnens aufgestellt hat. In der angegebenen Beschränkung auf nachträgliche Umdeutung aber könnte man die Erklärung nicht ohne weiteres von der Hand weisen. Doch wer aus dem sonstigen ägyptischen Zeichnen, ja dem gesamten ägyptischen Geistesleben, weiß, wie oft neben dem Neuen Altes unvermittelt stehen bleibt, wird vorsichtiger urteilen und aus den wenigen sicheren Beispielen für zusammenfassende Schräganſichten von Einzelkörpern nicht das Recht zur Umdeutung auch der andern Bilder ableiten wollen.

1 S. 140 o. 191 o. 193 u. 2 S. 139 u.

Gewiß kann man vor einem einzelnen Bilde oft wohl zweifeln und manches, was ich in diesem Kapitel als rein geradansichtig-vorstellig bespreche, könnte man versucht sein, anders zu deuten. Und doch bliebe auch dann das alles vereinzelt und würde das echte Gesamtbild des ägyptischen Zeichnens nicht verändern. Wohl aber ist, wer darauf ausgeht, Schräganſichten und dergleichen aufzuspüren, immer in Gefahr, daß diese Dinge ihm in den Vordergrund seines Bildes von der ägyptischen Malerei rücken und das in Wahrheit beherrschende geradansichtig-vorstellige Zeichnen in den Hintergrund drängen. Man sollte es sich zum Grundsatz machen, keinem ägyptischen Bilde, sowohl von Einzelkörpern wie von Gruppen, in der zeichnerischen Naturwiedergabe etwas zuzuschreiben, was es nicht sicher in sich trägt. Wo schräganſichtige Sehweise anzunehmen naheliegt, es jedoch auch möglich ist, das Bild aus der geradansichtigen Vorstellung zu deuten, sollte man besonders mißtrauisch sein und sich gewöhnen, stets das letzte zu wählen, wenn nicht gewichtige Gründe zum andern raten. So wird wenigstens niemals Schaden entstehen. Es ist ein Fehler vieler Forscher, daß sie diesen Grundsatz vernachlässigen[a]. Mitdenkende Fachgenossen haben selbst der vorigen Auflage dieses Buches vorgeworfen, sie sei bei manchen Bildern noch allzu geneigt gewesen, Schräganſichten zuzugeben[b].

D. Verschiedenes zur Naturwiedergabe.

Manche der in den letzten Abschnitten besprochenen Züge scheinen sich unserer Zeichenweise zu nähern. Damit aber der Leser nicht etwa das von mir entworfene Bild in Gedanken weiter male, es bei sich noch mehr unserer heutigen Naturbetrachtung anpasse und dann, zurückgekehrt zum wirklichen ägyptischen Kunstwerke, sich enttäuscht wieder abwende, muß ich, außer den schon reichlich angebrachten Warnzeichen, noch einige nebensächlich scheinende, aber wichtige Dinge besprechen[1].

a) [Da ist zuerst die Darstellung von Himmel, Luft und Erde. Ich habe für das, was wir in den letzten Abschnitten behandelt haben, gelegentlich den Ausdruck gebraucht, mit dem wir heute das entsprechende Verfahren der Maler benennen: „der Künstler hat sich einen hohen Horizont gewählt". Wir wissen, daß, wenn das Gesichtsfeld frei ist, eine in Augenhöhe des Beschauers liegende Wagerechte es begrenzt, in der Himmel und Erde zusammenzustoßen scheinen. Solche Linie darf man auf ägyptischen Bildern auch in Vogelschauen nicht zu finden erwarten. Der

1 Statt des Folgenden in [ ] Gesetzten lies das auf S. 347 Stehende.

obere Abschluß des irdischen Gesichtsfeldes wird nie gegeben, und daß die Fläche des Himmels an die Fläche des Erdbodens oder die Grundlinie anstieße, ist eine dem malenden Ägypter ganz fremde Vorstellung.] Nach der seinen liegt ja zwischen beiden der leere Luftraum. Das ist dasselbe, was oft Kinderzeichnungen bieten, wenn sie den Himmel überhaupt geben: zwischen der irdischen Landschaft und dem blau gemalten Himmel ist ein Zwischenraum, den mir meine Kinder auf Befragen als Luft bezeichneten. So erscheint denn auch auf den ägyptischen Bildern der Himmel höchstens als schmaler Streifen am oberen Rande des Bildes (Abb. 49; Taf. 35, 1), stets blau und ohne Wolkenflecke. Über rein weltlichen Vorgängen ist er kaum je zu finden, nur unter Amenophis dem Vierten auch über solchen fast stets vorhanden, wenn der König oder seine Familie dargestellt ist. Der Nachthimmel wird durch eng nebeneinander in diese Fläche gesetzte gelbe fünfstrahlige Sterne ★ (Propyl. Bd. 2, 252) unterschieden. Die Sterne kommen aber auch vor, ohne daß ausdrücklich die Nacht gemeint ist.

Sonne und Mond schweben meist dicht unter dem Himmel; doch finden sie sich als eigentliche Himmelskörper höchstens in astronomischen und mythologischen Bildern. Wohl aber schwebt die göttliche Sonne oft schützend frei über dem Haupte des Königs, ohne Zusammenhang mit dem Himmel, in irgendeiner der Formen, die sie nach ägyptischen Vorstellungen hatte: als Scheibe mit Schlangen (Propyl. Bd. 2, 389. 393) und Flügeln , die Schlangen und die Scheibe oft mit Lebenszeichen ☥ behängt. Amenophis der Vierte hat für seinen Gott aus einem älteren dichterischen Gleichnis heraus ein neues, nach dem Sturze seines Werkes nicht wieder gebrauchtes Bild geschaffen: eine Sonnenscheibe, die oben etwas in die Himmelsfläche einschneidet und unten Strahlen trägt. Diese laufen in Hände aus, die der Königsfamilie als den Vertretern der Menschheit das Zeichen „Leben" hinstrecken (Propyl. Bd. 2, 376. 377. 384), sich helfend und stützend an ihre Kronen und Körper legen, oder sich um sie schmiegen, wie in Familienbildern die Arme der Gattin um den Gatten (Taf. 37, 3). Das neue Sonnenbild steht den und dadurch näher als dem , daß es dem Beschauer zugewendet ist, ja, es ist mit diesem noch stärker als jene beiden dadurch verbunden, daß auch die Schlange in Vorderansicht von der Mitte des unteren Scheibenrandes her aus dem Bilde herausblickt.

Der Himmel hat gewöhnlich die altüberlieferte Gestalt des Schriftzeichens , dessen gedachte Wirklichkeitsgestalt aus dem Bilde nicht leicht zu entnehmen ist. Die abwärts gerichteten Enden denkt man sich auf Bergen an den Enden der Erde ruhend, die man sich als ein großes flaches Becken vorgestellt zu haben scheint (Taf. 35, 1)[a]. In symbolischen Bildern treten Zeichen wie „Glück" als Himmelsstützen auf. In den Gräbern

von Amarna findet man für die gewöhnliche Himmelsform häufig eine andere, einen geraden Streifen mit umgebogenen Enden, die in gleich bleibender Breite in Berge hineinlaufen, so daß das Ganze sich unserer Vorstellung vom Himmelsgewölbe nähert[a]. Selbst den als Kreisbogen gekrümmten Himmel sieht man bekanntlich in Ägypten, und zwar am Kopfe der Denksteine (Propyl. Bd. 2, 449, 2; 455, 1). Daß dort die Form nicht, wie man denken könnte, etwa einfach durch die oben halbkreisförmig gerundete Gestalt dieser Steintafeln erzwungen ist, zeigen Bilder mit gekrümmtem Himmel, wo kein Zwang zur Krümme vorliegt. Man hätte eben den Kreisabschnitt auch auf den Denksteinen nicht verwendet, sondern eine andere Lösung gefunden, wenn nicht die Vorstellung eines Gewölbes neben der häufigeren eines ebenen Himmels schon dagewesen wäre.

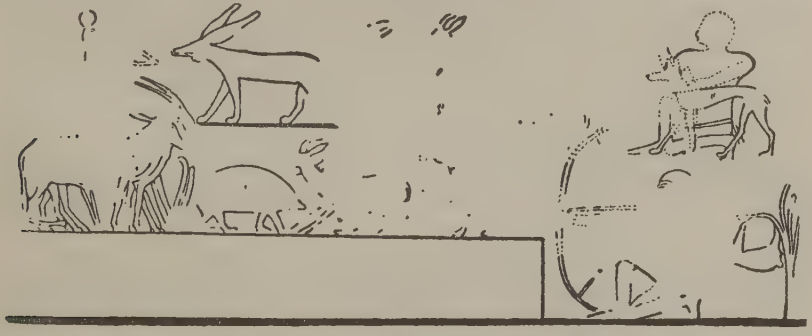


Abb. 195. Jagd in der Wüste. Pyr.

Der Bogen kann an sich ebensogut eine Kuppel wie ein Tonnengewölbe vorstellen. Da aber die Kuppel nicht zu den Ausdrucksformen der ägyptischen Baukunst gehört, wird man wohl bei der gekrümmten Himmelszeichnung ursprünglich an ein Tonnengewölbe gedacht haben[b].

Für den Boden bleibt es bei der einfachen, stets schwarzen Standlinie, wenn dem Zeichner nicht daran liegt, die Bodenart zu kennzeichnen. Soll sie doch genauer bestimmt werden, etwa als Wüstenboden oder als Wasser, so wird unter die Füße der Figuren ein schmaler[1] Streifen gebreitet, der entsprechend bemalt wird.

Soll die Wüste zu erkennen sein, so wird die Fläche rotgelb gemalt und mit dunkelroten, grünen und wohl auch blauen und weißen Punkten betupft[c], die Kiesel und dürftigsten Pflanzenwuchs andeuten. Im hohen Frühjahr sprießen nach Regenfällen oft krautige, bald wieder verdorrende Pflanzen auf, und in manchen Niederungen wachsen Nilakazien. Diese Pflanzen (Taf. 17, 2) und die Lebewesen stellt man auf den oberen Rand

1 Vgl. S. 160 o.

jenes Bodenstreifens. Er hat vereinzelt eine gerade Oberfläche (Abb. 195). Da aber die Wüsten, die das ebene Tal Ägyptens im Osten und Westen einschließen, gebirgig oder wenigstens hügelig sind, so ist auch der den Wüstenboden vorstellende Geländestreifen oben fast immer unregelmäßig wellig (Taf. 17, 2). Unten läuft stets, auch schon auf den ältesten Denkmälern, außerdem noch die übliche gerade Grundlinie[a]. Sie bleibt in Gemälden meist auch dann schwarz, wird aber in älterer Zeit bei den Schriftzeichen 𓈖 „Bergland" und 𓅱 „Berg" grün gemalt, wie man[b] gemeint hat als Andeutung des grünenden Fruchtlandes. Der Gegensatz zwischen der Bodengestalt des flachen Niltales und seiner gebirgigen Umwelt ist übrigens für den Ägypter so selbstverständlich, daß auch in der Schrift die „roten" Fremdländer mit 𓈖 bezeichnet werden, das „schwarze" Ägypten mit 𓇾. Auch in den großen Vogelschaubildern wird die Erde anscheinend nur am unteren Rande durch die gerade Bodenlinie oder den welligen Bergstreifen angedeutet[1]. Niemals scheint der Malgrund in seiner ganzen Höhe durch gewisse Färbung als Boden gekennzeichnet, solange er nur den gewöhnlichen ebenen Erdboden bedeutet. Jedenfalls wüßte ich nicht, daß man auf den gewaltigen Schlachtenbildern an den, allerdings jahrtausendelang Wind und Wetter ausgesetzten, äußeren Tempelwänden so etwas beobachtet hätte.

Dem Bewohner der Ebene ist die Vorstellung, daß die einzelnen Gebäude, Menschen und andere Dinge senkrecht auf dem Boden stehen, so fest eingewurzelt, daß sie in seinen Zeichnungen oft auch da wirksam wird, wo der Boden hügelig ist. Beginnen wir wieder mit Kinderzeichnungen, so streben in ihnen Häuser und Bäume auf Bergen sehr oft nach den verschiedensten Richtungen von- oder zueinander, jedes einzelne senkrecht zu der kurzen Bodenstrecke, auf der es steht. Die Äußerung einer fünfundsechzigjährigen Frau, die aus der Ebene stammte und zum ersten Male im wirklichen Gebirge gewesen war[c], beleuchtet, was da im Innern der Zeichner vor sich gegangen ist. Nach der Rückkehr erzählte sie: „Da waren So hohe Berge! und darauf standen auch Häuser, ebenso wie hier im Dorf droben am Hügel. Die standen gerade (senkrecht), genau wie Euer Haus hier! Man sollt's nicht glauben, wenn man's nicht selbst gesehen hätte. Was sie doch heutzutage nicht alles machen!" Aus Ägypten kenne ich nur Ein dieser Vorstellung entsprechendes Bild, und dies hat religiösen Inhalt, stellt den Grabhügel des Osiris dar (Abb. 196), geht also gewiß auf eine uralte Vorlage zurück. Die auf ihm gewachsenen Bäume streben strahlenförmig auseinander. In anderen ägyptischen Bildern sind Bäume und Häuser stets gleichgerichtet und senkrecht zu einer unter dem Ganzen gedachten wagerechten Grundlinie.

1 S. 208 o.

Spielt der Vorgang auf dem Wasser und soll dieses nichts weiter als der Träger der Handlung sein, ohne Rücksicht auf die Gestalt seiner Fläche, so wird es immer mit geraden Randlinien als ein schmales Rechteck (Taf. 12; 18, 2; 30 usw.) dargestellt. Die Wasserfläche wird mit gleichläufigem Wellengekräusel bedeckt (Taf. 7, 1)[a], das schon früh zu scharfen schwarzen Zickzacklinien auf blauem Grunde stilisiert wird (z. B. Taf. 30) und meist quer, nicht der Länge nach, über die Fläche zieht. Wenn man nicht den weiten offenen Strom oder das Meer, sondern die flachen, halb sumpfigen Rand- und Nebengewässer des Nils ausdrücklich kenntlich machen will, wird das Wasser mit viel Liebe und Geschick durch Wasserpflanzen und Wassertiere belebt (Taf. 30). Diese Wasserrechtecke werden ebensowenig wie die Gruben (Abb. 77. 78) in die Standlinie, die die

Abb. 196. Das Hügelgrab des Osiris. Spätz.

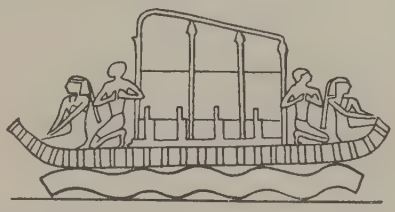


Abb. 197. Schiff auf welligem Wasserstreifen. Pyr.

Erdoberfläche vorstellt, vertieft, sondern stehen auf ihr, so daß, wo das Wasser nicht die ganze Länge des Bildstreifens füllt, oft eine Handlung auf dem Wasser scheinbar höher liegt (das Boot in Abb. 134 oben links) als die auf dem anstoßenden Lande. Eigentümlich ist das Verhalten eines Zeichners des Neuen Reiches da, wo auch das an das Wasser grenzende Land nicht einfach durch die Standlinie, sondern als geebneter Wüstenboden gekennzeichnet werden sollte. Da sind (Ägypten S. 360) sowohl der Wasser- wie der Landstreifen am Stoß schräg geschnitten, so daß zwischen beiden ein keilförmiges Loch entsteht. Einen in großen Längswellen laufenden Wasserstreifen als Träger eines Schiffes (Abb. 197) kenne ich nur zweimal[b], als Ausnahmen, in Bildern religiösen Inhalts aus dem Alten Reiche, wo wohl geschlängelte Wasserläufe angedeutet sein sollen. Kommt es nämlich darauf an, zu zeigen, wie die Ufer verlaufen oder Land und Wasser wechseln, so geschieht das wie auf unsern Landkarten (Taf. 7, 1; Abb. 25. 182). Stehen Figuren, etwa Schiffe, auf dem oberen Rande eines geradlinigen Streifens, so ist man versucht, anzunehmen, das Wasser sei im Schnitte gedacht, und darin unterstützt dann noch der Anblick der vom Wasser nicht bedeckten Fischkörper (Taf. 12). In Wirklichkeit ist das Verhältnis dasselbe wie zwischen

dem Spielbrett und seinen Figuren in Abb. 122: die Wasserfläche muß im wesentlichen als geradansichtig von oben vorgestellt gelten, wie Taf. 30 die Seerosen und doch auch die schwimmenden Enten zeigen, obgleich sie natürlich in Seitenansicht erscheinen und die unteren Hälften der Entenkörper ebenso vom Wasser verdeckt sein sollten, wie die unteren Stengelteile der Seerosen und wie die Körper der getauchten Enten in Abb. 179 oder des Mannes in Abb. 141. Für gewisse Figuren, wie die Nilpferde von Abb. 152 und auf Taf. 12 oder das Krokodil in Abb. 134 oben links[a], ist gar die untere Randlinie des Wasserstreifens zur Standlinie geworden[1]. Aber auch das geschah nicht, weil der Künstler an einen Schnitt dachte. Seine Bindung war viel lockerer. Was er etwa mit Taf. 12 sagen wollte, ist: „im flachen, von Fischen wimmelnden Wasser tummeln sich Nilpferde; eins hebt drohend den Kopf heraus[b]". Der vom Künstler gewollte Eindruck wird auch heute noch bei jedem unbefangenen Beschauer des Bildes völlig erreicht.

Ist bei einem größeren Bilde die Wasserfläche von Zickzacklinien bedeckt, so ist es eigentümlich zu beobachten, wie durch solche Kennzeichnung der ganzen Fläche unsere Neigung zu sinnenhaftem Zusammenfassen des Bildes angeregt und verstärkt wird. Gerade wenn auf großer Wasserfläche spielende Vorgänge dargestellt sind (Abb. 140; 141; 179), müssen wir also vor uns selbst besonders auf der Hut sein, um nicht Fremdes ins Bild hineinzutragen. Vielen ägyptischen Künstlern wird das gleichmäßige Teppichmuster des Wassers ein guter Hintergrund für ihre Figuren geschienen haben. Auf der anderen Seite ist nicht zu verkennen, daß manchem andern die gemeißelten gebrochenen Wasserlinien mit ihren Schatten im Bilde nicht willkommen gewesen sind, da sie eine gewisse Unruhe und Unklarheit brachten. So, vielleicht aber auch bloß aus dem Streben, sich mühsame Arbeit zu ersparen, mag es zu erklären sein, daß man die Wasserlinien auch in Reliefs öfters nur aufmalte[2]. Heute, wo die meisten Reliefs ihre Farbe verloren haben, erscheint dann also, selbst wenn Wasser gemeint ist, die Fläche ohne jede Kennzeichnung (Taf. 9, 1; 15, 2; 22, 1).

Zwischen dem oberen Bildrande, oder dem Himmel, und der Grundlinie, oder der Erde, heben sich die Figuren der ägyptischen Bilder meist von einem weißen Grunde ab. Es ist die Farbe, von der die Gestalten, die ja der Vorstellung wie in einem leeren Raum erscheinen, sich am klarsten sondern[3]. Wenn für dieses Weiß auch andere Farben eintreten, so wird man dafür ästhetische Gründe annehmen müssen. So für das zu Zeiten beliebte, sehr reizvolle lichte Graublau, das vortrefflich geeignet ist, die lebhaften Farben der Bilder zu einer Einheit zusammenzufassen. Dieselbe Wirkung hat auch die schöne braungelbe Grundfarbe mancher Bilder des

1 S. 176 u. 2 S. 122 m. 3 S. 50 o.

Neuen Reiches[a], die merkwürdig an das vorgeschichtliche Wandbild von Hierakonpolis erinnert. Ich halte es für abwegig, in diesen Farben Anregungen aus der Natur zu suchen, etwa im Graublau einen Luftton und im Gelb die Farbe der Wüste[b]. Dafür, daß irdische Vorgänge durch schwarzen Grund als nächtlich gekennzeichnet wären, kenne ich kein Beispiel. Wenn es eins gäbe, so könnte es so aussehen wie die Gethsemaneszene im Purpurkodex von Rossano[c]: unten die helle Berglandschaft mit den Menschenfiguren, oben der blaue Himmelsstreifen mit Gestirnen, der Zwischenraum schwarz. Dieses byzantinische Bild ist, abgesehen von diesem Schwarz, wieder lehrreich für die Berührung von Bildern vor dem griechischen fünften Jahrhundert mit solchen aus der Zeit des ausgehenden Altertums[1]. In ägyptischen Bildern kommt das nächtliche Schwarz nur, und zwar an Stelle des üblichen Blau, manchmal an den Zimmerdecken vor, die als gestirnter Himmel bemalt sind. Die Färbung des Grundes auf hölzernen Grabtafeln der Spätzeit, auf Särgen und dergleichen führt oft vollends ab von jeder Möglichkeit, an Wirklichkeitsvorstellungen zu denken.

b) Eine Eigentümlichkeit, an die man sich gewöhnen muß, ist, daß die Figuren eines Bildes mit dem Beschauer und die des Hintergrundes mit denen im Vordergrunde der Form nach stets nur sehr lose verbunden sind. Die Figuren ägyptischer Flachbilder scheinen ja, so wie sie auf der Bildfläche stehen, mit wenigen Ausnahmen sich immer nur an andere zu wenden, die in derselben, senkrecht zum Blick des Beschauers liegenden Ebene stehen, seien sie wirklich gezeichnet oder nur gedacht[2].

Wir vermissen die Richtung zu uns her besonders, wenn es sich um Andachtsbilder handelt, bei denen doch eine Verbindung zwischen der Bildfigur und dem davorstehenden Beschauer uns ganz dringend erscheint. Wenn der Ägypter da zu ganzen oder zu jenen auf S. 76 besprochenen halben Rundbildern (Taf. 16, 2) greift, so ist auch für uns die Fühlung da. Das merken wir im Allerheiligsten des kleineren Felsentempels von Abusimbel, der der Hathor geweiht war. Denn da blickt uns von der Rückwand her im verkümmerten halben Rundbilde eine Gruppe an: die Göttin als Kuh, und unter ihrem Halse, also in ihrem Schutze, der König, ganz so wie man in einer Kapelle beim Tempel von Der-el-bahari ein den Herantretenden anblickendes volles Rundbild gefunden hat. Wäre aber das Andachtsbild von Abusimbel an dieser Stelle als Flachbild ausgeführt, so würde das göttliche Wesen, unbekümmert um den in Person vor es tretenden Beter, seitwärts an ihm vorbeischauen und schreiten[d]. Wir haben lehrreiche Beispiele auch dafür: bei den Scheintüren, jenem als Tür ausgestalteten geistigen Mittelpunkt der Gräber des Alten Reiches, durch

1 S. 256. 2 Vgl. S. 137 u.

den sinnbildlich der Verkehr des Toten mit der diesseitigen Welt angedeutet ist, liebt man es, auf dem Grunde der Türnische den Verstorbenen darzustellen, als ob er in der Tür stehe (Taf. 8). Daß diese Worte die wahre Vorstellung des Künstlers wiedergeben, zeigen deutlicher Türen mit halben Rundbildern, wie die von Taf. 16, 2. Danach haben wir ein Recht, auch den Flachbildfiguren an gleicher Stelle, statt ihrer äußerlichen Richtung nach der Seite, eine innerliche zum Beschauer her zu geben. Wenn wir in einer Kopfleiste zum Totenbuch ein Bild (Abb. 198) ganz nach der Art wie Taf. 17, 1 gezeichnet sehen, so werden wir kaum erraten, was gemeint ist. Doch gibt es zum Glück eine andere Handschrift, die den menschlich gebildeten Sonnengott durch die in ihrer Form keine seitliche Richtung enthaltende Scheibe des Himmelskörpers ersetzt (Abb. 199). Sofort ist der Bezug auf uns da: durch das weit geöffnete Himmelstor tritt das Tagesgestirn in die harrende Welt. So ist aber auch Abb. 198 gemeint[a].

Das Himmelstor mit der aufgehenden Sonne. NR.

Die Sonne in
Abb. 198 als Mensch. — Abb. 199 als Gestirn.

Auch wer das Bild von Taf. 55, 1 ansieht, wird kaum auf den ersten Blick erkennen, wie seine Figuren körperlich gestellt zu denken sind, wenn er nicht das eben Besprochene im Kopfe hat. Ich will genauer darauf eingehen, weil sich von hier aus lehrreiche Blicke in die ägyptische und spätere Kunstgeschichte eröffnen. Wir sehen oben den König Niuserre aus der fünften Dynastie zwischen Göttern thronen, die sich mit ihm zu schaffen machen; unten gehen zwei Reihen von Leibwächtern aufeinander los. — Dieser Anordnung des Ganzen entspricht die Verzierung der Stirnseite des Palastes Ramses des Dritten an einer Innenwand des ersten Hofes von Medinet-Habu. Da ist in einiger Höhe das Empfangsfenster, in dem sich der König zu zeigen pflegte, und auf der Wand darunter spielen sich in zwei von links und rechts her aufeinander gerichteten Reihen Kampfspiele zwischen Ägyptern und Ausländern ab. — Fast ganz so ist auf Taf. 51, 1 die Anordnung der die Sonne begrüßenden betenden Affen, nur daß hier die beiden Reihen der Tiere ansteigen. — Dazu nehmen wir dann wieder einmal ein Gegenstück aus dem Ende der Kunst des Altertums[1], ein Relief von dem Obeliskenfuße Theodosius des Großen in Konstantinopel (Taf. 55, 2): der Kaiser auf dem Balkone blickt aus dem Bilde heraus auf die fremden Gesandten, die sich ihm drunten demütig nahen; auch sie gehen in zwei Reihen aufeinander los.

1 S. 256.

Zunächst ist klar, daß in den drei letzten Fällen die Gesandten, die Kämpfer und die Affen nur scheinbar von der Seite her aufeinander losgehen (Abb. 200b). In den meisten solcher Fälle (hier bei den Affen und Kämpfern) wird der Zeichner überhaupt nicht an geordnete Wirklichkeitsreihen gedacht haben, sondern nur daran, daß eine Gruppe von Wesen sich ihrem Herrn darbietet. Wohl aber wird man die Gesandten sich am liebsten wirklich in Reihen denken, und zwar werden diese, die im Bilde scheinbar gegeneinander gehen (Abb. 200b), in Wirklichkeit von vorn her auf den Kaiser zugeschritten sein (Abb. 200b′). Ähnlich, mit einem gleich zu besprechenden Unterschiede, wird es auch mit der Leibwache des Königs Niuserre stehen.

Ferner aber ergibt sich nun ohne weiteres, daß genau so wie die Sonne von Taf. 51, 1 voll vom Berge herab, der Pharao in Medinet-Habu aus

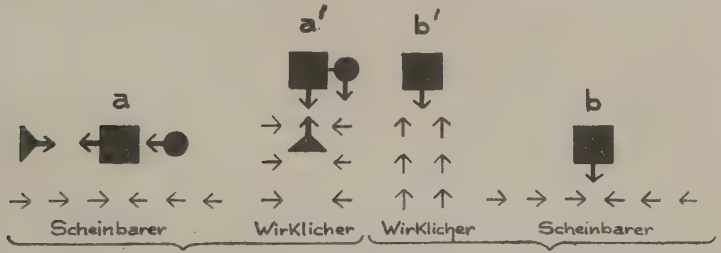


Abb. 200.

dem Fenster heraus- und der Kaiser auf Taf. 55, 2 vom Balkone herunterschaut, auch König Niuserre in Taf. 55, 1 dem Sinne nach aus dem Bilde herausblicken müßte, wie wir es für die Flachbilder am Grunde der Scheintüren oder den Sonnengott von Abb. 198 erschlossen haben.

Im Bilde Taf. 55, 1 spielt sich der Vorgang scheinbar quer zum Blicke des Beschauers ab (Abb. 200a), als schaue der König linkshin, stehe hinter ihm gleichgerichtet die Göttin, und trete von links auf ihn zu der Gott, der ihm Lebenszeichen reicht. Auch die Leibwächter scheinen ja hintereinander von den Seiten heranzukommen. In räumlicher Wirklichkeit haben wir uns, wie wir nun wissen, den Vorgang so vorzustellen (Abb. 200a′): der König blickt von seinem Throne uns entgegen; zu seiner Linken steht Schulter an Schulter neben ihm die Göttin, ihn umarmend und ebenfalls uns anblickend, ganz wie wir es bei Statuengruppen von Ehepaaren (Propyl. Bd. 2, 242 rechts) öfters sehen[1]; von vorn, also uns den Rücken kehrend, tritt der Gott mit den Lebenszeichen hinzu; wir

1 Vgl. dazu S. 162 m.

schauen dem Herrscher durch die Gasse der Leibwächter über den Schakalgott hinweg ins Gesicht. Von den Leibwächtern besagt die Inschrift in der Mitte ausdrücklich, daß sie „den schönen Weg vor dem Könige machen", also „Gasse bilden". Obgleich also diese Leibwächter im Bilde genau so geordnet sind wie die Gesandten auf Taf. 55, 2, verbirgt doch, wie eben angedeutet, die Ähnlichkeit wieder einmal einen kleinen sachlichen Unterschied: die Gesandten wenden in Wirklichkeit alle ihr Gesicht dem Könige zu (Abb. 200b′), die Leibwächter dagegen muß man sich in zwei einander zugewandten Stirnreihen denken (Abb. 200a′). Ein Künstler des Neuen Reiches hätte sie in Hochstaffelung zeichnen können, etwa so wie die sich verbeugenden Diener unter der rechten Hochsitzrampe in Abb. 185.

Liegt bei den besprochenen Bildern der Zielpunkt, auf den die beiden scheinbar von den Seiten kommenden Reihen zustreben, hoch, so liegt er bei einer andern, davon nicht zu trennenden Bildergruppe zwischen den anscheinend aufeinander zu Gehenden. In der Wand der Opferkammer eines Grabes (Abb. 201) ist ein Schlitz zu einem kleinen Raume, in dem einst die Statue des Toten stand. In ihr verkörpert nahm er durch die Öffnung an allem Teil, was in der Opferkammer für ihn geschah. Auf der Wand rechts und links vom Schlitze sind räuchernde Totenpriester dargestellt, die also wiederum scheinbar von der Seite kommen und doch unzweifelhaft von vorn vor die Öffnung tretend gedacht sind, ganz wie der Mann an der Kapelle von Taf. 17, 1. Wiederum ist trotz völliger Formgleichheit der Sinn doch ein ganz anderer, wenn auf der Außenfläche der Türpfosten eines Grabeinganges der Tote abgebildet ist (Propyl. Bd. 2, 219): der tritt vom Grabe her dem Besucher entgegen.

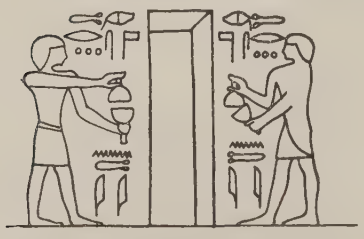


Abb. 201. Räuchern vor der Tür des Statuenkämmerchens. Pyr.

Von den Werken wie Taf. 51, 1; 55 und Abb. 201 führt nun eine gerade Linie, wenn auch natürlich nicht äußerlicher Abhängigkeit, über den Thasischen Altar Apollos und der Nymphen im Louvre[a] bis auf unsere Zeit. Ist doch das große Grabdenkmal P. A. Bartholomés auf dem Père Lachaise in Paris formgeschichtlich der echte Fortsetzer der Statuennische mit den Räuchernden aus der Pyramidenzeit und des Empfangsfensters Ramses des Dritten. An der Stelle der Nische ist manchmal, wie beim Bilde des Königs Niuserre oder dem des Kaisers Theodosius, eine Figur das sichtbare Ziel. Berliner mögen sich das hübsche Denkmal des Augenarztes A. v. Gräfe bei der Charité ansehen, wo die Kranken

auf den Reliefs neben dem Standbilde von den Seiten her zu ihrem Retter strömen.

Bilder wie die von Tortürmen mit den Königsstatuen davor (Abb. 202) werden sich leichter in die räumliche Wirklichkeit umsetzen, in der ja natürlich die Statuen mit den Rücken, nicht mit den Seiten an der Wand stehen. — Aber auch, wenn etwa ein Ehepaar auf Stühlen sitzt, im Bilde ähnlich verteilt wie die Könige in Abb. 202, nur einander zugekehrt (Propyl. Bd. 2, Taf. XII), ist es sehr wohl, wenn auch keineswegs allein, möglich[a], daß beide in Wirklichkeit, wie jene Statuen, den Beschauer anblickend Schulter an Schulter nebeneinander saßen (Propyl. Bd. 2, 333), eine Anordnung, die man unter andern Umständen wie Taf. 29, 2 und 31 wiedergeben würde.

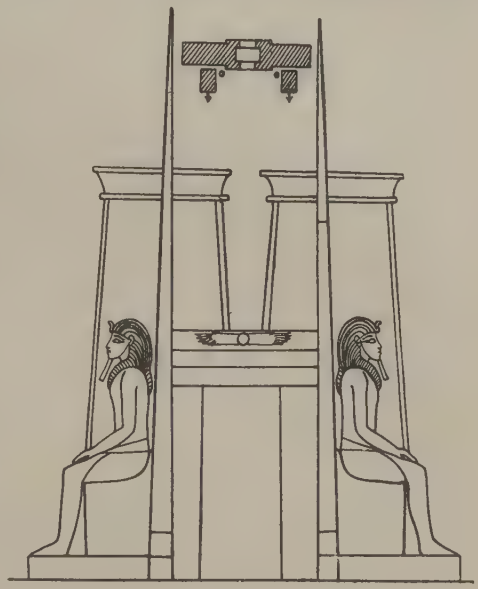


Abb. 202. Tortürme mit Flaggenmasten und Statuen. NR.
(Oben Grundriß der wirklichen Anordnung.)

Wenn man sich an diese Dinge gewöhnt hat, wird man selbst ein Bild wie Abb. 70 mit neuen Augen ansehen und sich nicht mehr wundern, wenn man hört, daß der Mann in Wirklichkeit nicht nur mit den Schultern, sondern auch mit Gesicht, Bauch und Knien uns zugewendet auf der Seite schläft; auch die Unterschenkel sind nicht senkrecht gestellt, sondern liegen flach auf dem Bett, unserer Blickrichtung ⌒ gleichlaufend. Der Kopf ruht auf der, hier zerstörten, Kopfstütze ⌶, und wir wissen aus vielen Rundbildern, daß man diese Stützen auf dem Ohre liegend benutzte. Einem Ägypter, der das gar nicht anders kannte, kam nie ein Zweifel bei seinen Flachbildern, obgleich da Schlafende immer auf dem Rücken zu liegen scheinen. — Mit den Fragen, welche die Beinhaltung dieses Schlafenden anregt, berühren sich die Rätsel, die uns die ägyptischen Zeichnungen von Menschen aufgeben, die mit untergeschlagenen Beinen knien oder hocken. Eine Figur wie der kniende König in Abb. 78, wo die Füße auf Zehen und Ballen stehen und das Gesäß auf den Fersen ruht, bietet allerdings keine Schwierigkeit. Entsprechende Figuren kommen als

Rundwerke oft vor (Propyl. Bd. 2, 335. 447). Schwieriger iſt die Sache ſchon bei Menſchen, die nach dem Flachbilde ſo zu knien ſcheinen, daß die

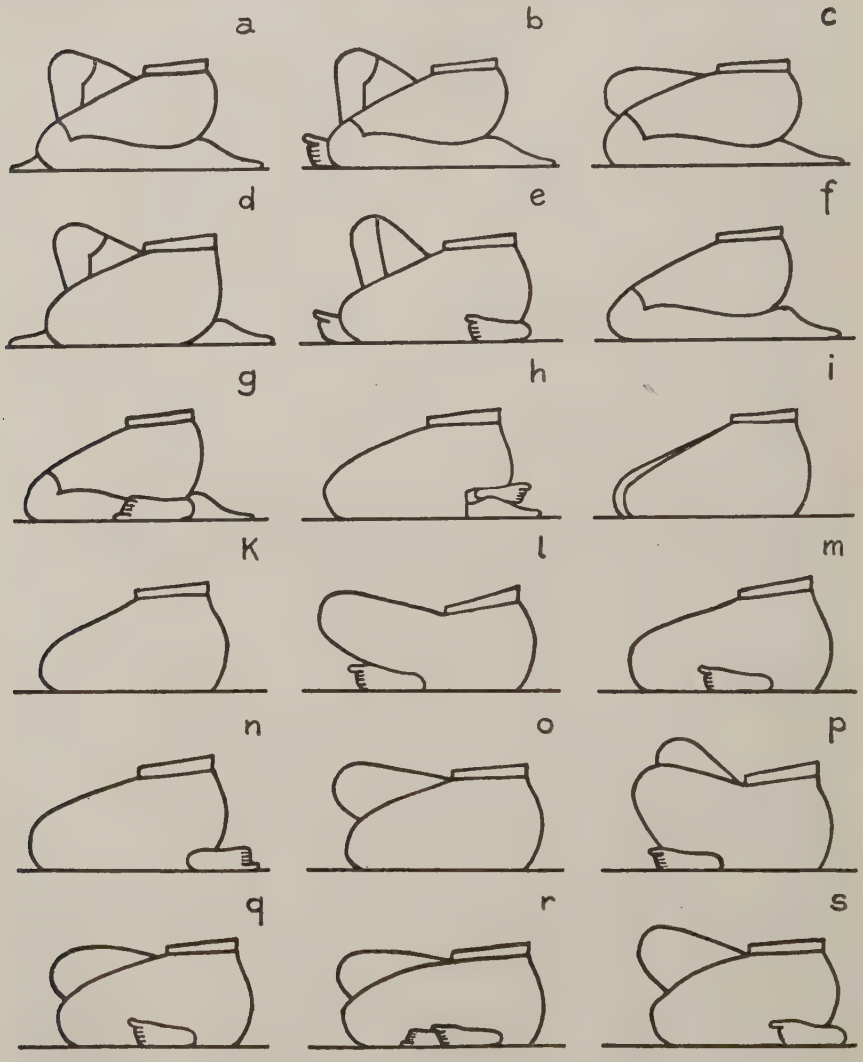


Abb. 203. Darſtellungen des Hockens, wie ſie im Flachbilde vorkommen. Pyr. bis NR. (Schematiſche Zeichnungen.)

Füße mit der Riſtſeite völlig auf dem Boden aufliegen (Abb. 203 f), wie es das wunderzart gezeichnete Mädchen tut, das auf Taf. 30 vom Boote aus Lotos pflückt. Bei aller Schmeidigkeit orientaliſcher Gelenke

dürfte doch auch ein Ägypter eine solche Fußlage wohl für Augenblicke, aber kaum für eine längere Ruhe gewählt haben: die Füße und Beine werden seitwärts ausbiegen. Nach unseren Erfahrungen mit ägyptischen Zeichnungen werden wir also vermuten, daß auch hinter dieser sich öfters noch etwas anderes verberge, als was der Schein vermuten läßt. Und in der Tat lassen einzelne Flach- und Rundbilder (Abb. 203 g. h; Kleinplast. 54) erkennen, daß die Füße in Wirklichkeit irgendein bequemeres Unterkommen fanden. Wie steht es nun aber mit den Bildern, deren Beinhaltung so aussieht wie in Abb. 203 a, also so, daß ein Unterschenkel unter seinen Oberschenkel geschlagen, der andere senkrecht aufgesetzt ist? Auch da scheint auf den ersten Blick die Antwort sehr einfach. Doch wird die Lage des untergeschlagenen Schenkels dasselbe Bedenken erregen wie in Abb. 203 f: man wird solches Knien mit aufliegendem Fußrist sich nur als vorübergehende, nicht als langdauernde Haltung denken können. Wir kennen denn auch Rundwerke, die noch eine andere als die zuerst sich bietende Deutung des Flachbildes an die Hand geben. Da ist (Propyl. Bd. 2, 291, 1) das eine Bein aufgesetzt, der andere Unterschenkel aber liegt nicht unter seinem Oberschenkel, sondern ist unter den ansteigenden geschlagen; man könnte von einem halben Schneidersitz sprechen. Nach den eben an Abb. 70 gewonnenen Erfahrungen dürfte man annehmen, dadurch eine weitere einleuchtende Erklärung der Abb. 203 a gewonnen zu haben, so schwer auch Bild und Deutung vereinbar scheinen mögen. Damit ist die Frage indessen immer noch nicht erledigt. Fast alle gezeichneten Schreiberfiguren der Pyramidenzeit zeigen diese Form. In den gleichzeitigen Rundwerken aber sitzen die Schreiber fast nie im halben, sondern immer im vollen Schneidersitz. Es gibt zwei Möglichkeiten: entweder hat das Flachbild eine andere Haltung für den Schreiber aus der Natur aufgenommen und gepflegt als das Rundbild, oder Abb. 203 a kann außer dem Knien und dem halben Schneidersitz auch noch den ganzen wiedergeben. Darauf, daß wir vor dieser Erklärung nicht zurückzuschrecken brauchen, deuten Formen, die, nach einem im Neuen Reiche aufkommenden Zeichenbrauche, Fußsohlen zeigen, natürlich in ihrer vollen Fläche[a] und oft an den wunderlichsten Stellen. So beweist doch wohl die Sohle, die in Abb. 203 b und e vorn erscheint, daß der scheinbar aufgesetzte Unterschenkel in der Natur nach außen, vom Beschauer weg, umgelegt zu denken ist, und in Abb. 203 e liegt unter dem Gefäß außerdem noch die Sohle des untergeschlagenen Beines. In Wirklichkeit liegt sie natürlich auf der abgewendeten Körperseite, wäre also nach unserer Darstellweise unsichtbar. Wenn sie im ägyptischen Bilde doch sich zeigt, so ist der Grund dafür ein ähnlicher wie für die Angabe der Hände unter dem Stuhlsitze in Abb. 101. Daß die Formen 203 i bis s den vollen Schneidersitz geben wollen, ist unzweifelhaft, trotz der manchmal kaum verständlichen Lage der Sohlen. Ich kann

in diesem Buche unmöglich weiter auf die einzelnen Formen eingehen, sondern muß mich damit begnügen, den Leser auf die, gewiß nicht einmal ganz vollständige Zusammenstellung in Abb. 203 zu verweisen, um ihm zu zeigen, wie schwer es ist, aus ägyptischen oder überhaupt „vorgriechischen", geradansichtig-vorstelligen Zeichnungen genau zu erkennen, welche Lage und Richtung die Glieder des Vorbildes gehabt haben, an das der Zeichner denkt[a].

Abb. 204. Die Himmelsgöttin im Deckel eines Sarges. NR.

Abb. 205. Der Weisheitsgott als Affe auf dem Symbol, das in der Schrift „Dauer" bedeutet. NR.

Abb. 206. Sitzender Gott. MR.

Abb. 207. Brettspieler. MR.

Was wir in den meisten der bisher besprochenen Bilder vermissen, ist, daß Glieder oder Köpfe der dargestellten Personen klar auf den Beschauer zu gerichtet sind. Vom Neuen Reiche ab waren den ägyptischen Zeichnern Lösungen möglich, die selbst uns ganz zugänglich wären. So haben wir die ganz von vorn gesehene Figur eines sitzenden Mantelpavians (Abb. 205), des heiligen Tieres des Weisheitsgottes. Ferner die Bilder des menschenköpfigen Seelenvogels (Abb. 208), die man am Ausgange des Neuen Reiches innen am Kopfende der Särge so angebracht findet, daß ihre Flügel den Kopf des Toten umfassen. Oder auch die Figuren der Himmelsgöttin und der Göttin des Westens (Abb. 204), die, in die Kasten- und Deckelhöhlung der Särge gemalt, den im Sarge liegenden Toten in ihre Arme nehmen. Seit es das aus Abb. 263 ersichtliche Block-

verfahren für Rundbilder gab[1], muß jeder Bildhauer imstande gewesen sein, auf die Vorderseite seines Blockes Menschen und Tiere vom Scheitel bis zur Sohle in Vorderansicht zu zeichnen (Abb. 262). Es ist nicht über-

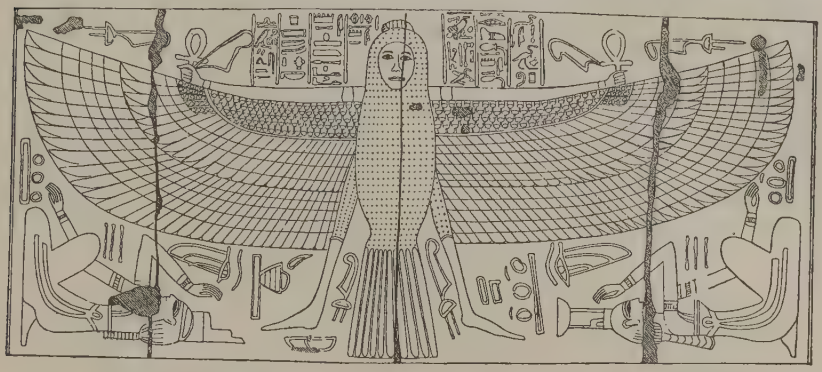


Abb. 208. Seelenvogel im Kopfende eines Sargkastens. NR.

flüssig, nebenbei zu bemerken, daß alle ägyptischen Vorderansichten besser nicht perspektivisch genannt werden sollten. Denn sie widersprechen nicht der geradansichtig-vorstelligen Zeichenweise, sind vielmehr „vorstellig reine Vorderansichten" in demselben Sinne wie ich auf S. 108 und 291 von „vorstellig reiner Seitenansicht" spreche.

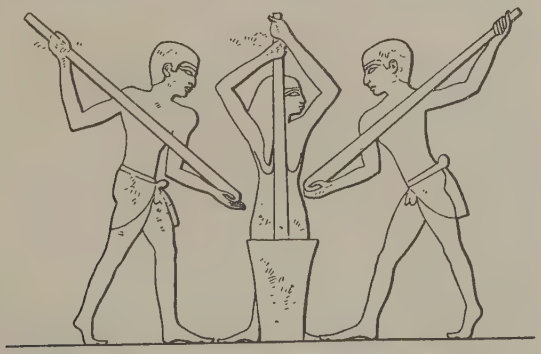


Abb. 209. Arbeit am Mörser. Pyr.

So vollständig durchgeführte Vorderansichten findet man aber auch vom Neuen Reiche an nur wenige, meist bleiben ganz auffällige Widersprüche. Die scheinen auf den ersten Blick allerdings kaum vorhanden bei dem Bilde eines Brettspielers aus dem Mittleren Reiche (Abb. 207), der auf einem Klotz sitzt, mit seinen behaglich weit geöffneten Beinen und

1 S. 318 u.

den Schultern dem Beschauer zugewendet[a]. Aber, daß wir die Figur so leicht annehmen, kommt, fürchte ich, nur daher, daß wir auch hier etwas anderes hineinsehen als gemeint ist. Ich glaube, nicht nur Kopf und Brust, sondern der ganze Mensch ist als dem Gegenspieler zugewendet zu fassen. Umgekehrt ist gewiß die uns kaum genießbare, ebenfalls aus dem Mittleren Reiche stammende Figur des sitzenden Gottes von Abb. 206 ganz dem Beschauer zugekehrt zu denken. Wie hier, anders als bei der Affenfigur von Abb. 205, der Körper die Umsetzung in die Vorderansicht nicht mitgemacht hat[b], so ist in dem Bilde einer Frau aus dem Alten Reiche (Abb. 209), die in einem Mörser stampft, das Gesicht in der Seitenansicht geblieben, während die Zeichnung des Oberkörpers mit seinen

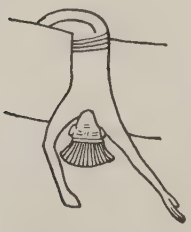


Abb. 210. Sturz rücklings über Bord. NR.

Abb. 211. Wasserschöpfen über Bord. NR.

Abb. 212. Sturz vorwärts über Bord. NR.

beiden Brüsten sowie die der Füße und der hoch ausholenden Arme eine nicht üble Vorderansicht ergibt. Ganz ähnlich sind zwei Figuren von Abb. 134, zweite Reihe von oben, wo Knaben eine Gleichgewichtsübung ausführen: die Füße der verschränkten Beine mit den Händen hochhebend stehen sie auf den Knien, die ganze Figur in Vorderansicht bis auf den scheinbar seitwärts gedrehten Kopf. — Seit der achtzehnten Dynastie findet sich gelegentlich die Figur eines Menschen, der sich aus dem Bilde heraus tief vornüberbeugt, und zwar über den Bord eines Schiffes. Da bleibt der Kopf meistens in Seitenansicht (Abb. 211), wird jedoch auch öfters von hinten gezeichnet (Abb. 212). — Den geschilderten zwiespältigen Figuren ist gemeinsam, daß in der ihnen zugrunde liegenden Wirklichkeit Kopf und Rumpf gewiß nicht gegeneinander verdreht waren, sondern dieselbe Richtung hatten. In anderen Bildern ist aber ebenso sicher an eine wirkliche Drehung gedacht. So natürlich, wenn einmal (Abb. 213) eine Ziege aus dem Bilde heraus dem Beschauer voll entgegenblickt[c], oder wenn (Propyl. Bd. 2, 398,3)[d] die Figur einer geschmeidigen Tänzerin des Neuen Reiches Schultern und beide Brüste dem Beschauer zuwendet, während die Beine nach rechts schreiten und das Gesicht linkshin

zurückblickt (ähnlich wie in Abb. 238). Zweifeln kann man wieder, ob bei dem Wächter von Abb. 214, der, an seine Tür gelehnt, im Stehen schläft, die Hand als Stütze und Kissen für den Kopf benutzend, oder bei dem Verwundeten auf Taf. 34, 1, der im Aufwärtsklimmen ermattend zurücksinkt, ernsthaft an eine Drehung zwischen Kopf und Rumpf gedacht ist und nicht vielmehr an eine Vollwendung des ganzen Menschen, wie bei dem Krieger, der in Abb. 210 rücklings über Bord stürzt. Das was wir an Abb. 70 und ihren Verwandten erfahren haben, macht vorsichtig. Jedenfalls würde ein Abb. 214 entsprechendes Wächterbild in der Zeit vor dem Neuen Reiche immer nur so aussehen, daß das Gesicht von der Tür weggewendet und der hintere Kopfumriß in die Hand geschmiegt

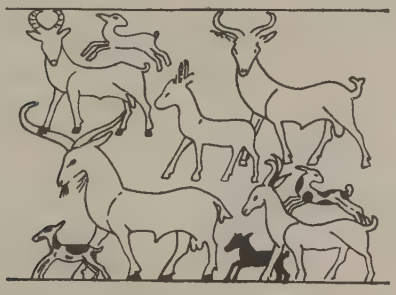


Abb. 213.
Ziegenherde. NR.

Abb. 214. Schläfriger Türhüter. NR.

wäre, so wie der Schlafende von Abb. 70 in der Zeichnung den Hinterkopf statt wie in Wirklichkeit das Ohr auf die Kopfstütze legt. Man sieht, auch bei diesen Dingen wieder hängt es sehr vom Wissen und Fühlen des Betrachters ab, wie er das vom Künstler Gebotene auffaßt.

Es ist wichtig zu wissen, daß in der ägyptischen Schrift neben dem von der Seite gesehenen Zeichen 𓁹 für „Kopf" ein von früh an weit häufigeres, also allen Künstlern wohl vertrautes Zeichen 𓁹 das von vorn gesehene „Gesicht" vorstellt (Abb. 45)[a]. Trotzdem sind uns in der ägyptischen Zeichenkunst, abgesehen 𓁹 von dem Kopfe der Göttin Hathor 𓁹 und dem Gotte Bes 𓁹, die vielleicht beide durch vorderasiatische Formen beeinflußt sind, und einigen sicher syrischen Gottheiten, kaum mehr als einige Dutzend von vorn gesehener Menschengesichter erhalten[b]. Sie spielen also kaum eine größere Rolle als die gelegentlich vorkommenden perspektivischen Verkürzungen. Das Schriftzeichen 𓁹 hat so schwer weiteren Einfluß gewonnen, daß bei lebendigen Wesen eigentlich erst mit dem Neuen Reiche öfters Gesichter von vorn erscheinen. Das zeigt, daß etwas Tieferes als der auch hier wieder sich nur allzuleicht einstellende Schein-

grund der Schwierigkeit die Ursache sein muß, warum der Ägypter es vermeidet, dem Kopf und überhaupt der Handlung die Richtung aus dem Bilde heraus zu geben. Es scheint doch, als ob auch dies ganz nur gewürdigt werden kann, wenn man es aus der Natur des ägyptischen und überhaupt des Flachbildes zu verstehen sucht.

Was von Vorderansichten sowie vom Blicken und Handeln aus dem Bilde heraus gilt, das trifft natürlich ebenso auch die Rückenansichten und das Handeln in die Bildtiefe hinein, nur daß Figuren, die dem Beschauer den Hinterkopf oder gar den Körperrücken zuwenden, noch bedeutend seltener sind als Vorderansichten. Auch sie findet man gewiß nicht vor dem Neuen Reiche. Die Abb. 212 mit dem über Bord stürzenden verwundeten Manne ist trotz der Rückenansicht eine Handlung aus dem Bilde heraus. — Eine bemerkenswerte Verbindung verschiedener Richtungen zeigt Abb. 215, wo ein Steinmetz stehend vornübergebeugt und den Oberkörper seitwärts drehend die Vorderfläche einer steinernen Opfertafel (vgl. Abb. 123) bearbeitet. Das Werkstück selbst ist in Aufsicht gezeichnet; die Bewegung des Mannes zeigt aber, daß der rechteckige Teil nicht nur die Oberfläche, sondern zugleich auch die Vorderfläche des Blockes vorstellt[1]. — Eine wirklich voll ins Bild hinein gerichtete Handlung bietet die Zeichnung der vor den Stühlen sitzenden, vom Rücken gesehenen Weber von Taf. 35,2 unten. — So wie sie das Gegenstück zur vollen Vorderansicht des Menschen ist, so findet auch das Bild der aus dem Bilde herausschauenden Ziegen von Abb. 213 ihr hübsches Widerspiel. Abb. 216 zeigt ein Joch Ochsen am Pfluge. Das eine Tier hat sich gelegt. Der Pflüger sucht es durch Zuruf zum Aufstehen zu bringen, ein Gehilfe versucht dasselbe mit Stockschlägen, womit er wohl auch das stehende Rind zurechtweist. Dieses hat unwillig

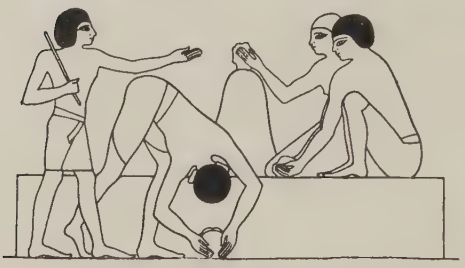


Abb. 215.
Glätten einer steinernen Opfertafel. NR.

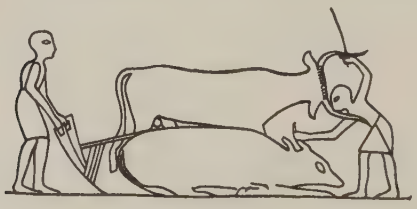


Abb. 216.
Pflüger mit Ochsengespann. NR.

1 Viel Ähnliches angeführt S. 119.

den Kopf gewendet, der im Bilde genau in Aufsicht erscheint, als ob der Schädel sich senkrecht zur Bildebene in die Tiefe strecke. — In der achtzehnten Dynastie sind öfters, vielleicht unter kretisch-mykenischem Einfluß, die Köpfe anpackender Hunde und Raubtiere in Aufsicht gegeben[a].

Abb. 217. Aus der Feier der Thronbesteigung. NR.

In den bisher besprochenen Beispielen für Drehungen eines Körperteiles gegen den anderen lagen immer sozusagen Viertelkreisdrehungen, das heißt solche um neunzig Grad vor, die zum Beispiel das Gesicht eines im übrigen seitwärts gerichteten Wesens aus dem Bilde herausseben lassen. Gerade beim Kopfe aber kommen daneben auch halbe Kreisdrehungen vor, bei denen also das Gesicht in einem Winkel von hundertachtzig Grad zu den Füßen steht (Abb. 217)[1]. „Der Kopf ist umgedreht" ist das, was ausgedrückt werden soll und erreicht ist. Da ja die Wendung, die sich bis in die Arme erstrecken kann ohne daß die Brust sie mitmacht (Abb. 218), meist mit Bezug auf eine in derselben Bildebene stehende Person zu geschehen pflegt[2], gewöhnt man sich übrigens, vor allem wenn die Schultern in ihrer Breite gegeben sind, an diese Bilder leichter als man denken sollte. Es ist bei ihnen ganz etwas Ähnliches geschehen wie etwa

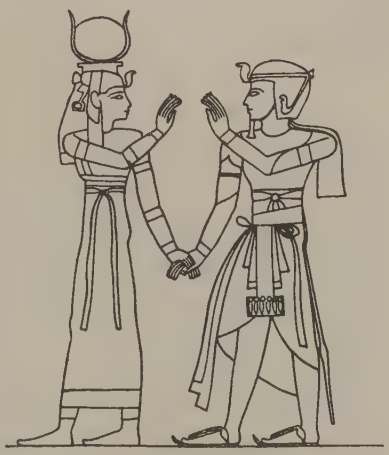


Abb. 218.
Eine Göttin führt den König. NR.

1 Ein Beispiel aus der heutigen Kunst auf Taf. 61,2. 2 S. 137 u.

bei der Zeichnung der Türen in Abb. 84, 199 und Taf. 17, 1. Deren Flügel scheinen so weit zurückgeschlagen, daß sie in einer Ebene liegen. Und doch ist dies bei keinem ägyptischen Gebäude möglich, ob man sich das Tor als von innen oder von außen gesehen denkt. Es wird eben einfach „verstandesmäßig" ein entgegengesetzter Zustand zur Schließlage der Flügel gezeichnet. Von Kopfdrehungen der Tiere um hundertachtzig Grad gilt entsprechend dasselbe wie beim Menschen. Da findet man den umgewendeten Kopf in Seitenansicht entweder über dem Leibe getragen (Abb. 187) oder in dessen Fläche liegend (Abb. 219)[a]. Wir nehmen daran noch weniger Anstoß als an den Kopfwendungen der Menschen, weil ja auch in der Natur der lange Hals der Tiere größere Bewegungsfreiheit hat als der Menschenhals. Bevor die Vollansichten von vorn oder von hinten mit ihren Drehungen um neunzig Grad aufkommen, findet man natürlich bei Menschen sowohl wie bei Tieren einzig und allein die Drehungen um hundertachtzig Grad. Daß Drehungen des Kopfes auf halbe rechte Winkel, mit Schräganſichten von ihm, weder bei Menschen noch bei Tieren je vorkämen, wird man nach allem, was wir besprochen haben, nicht erwarten.

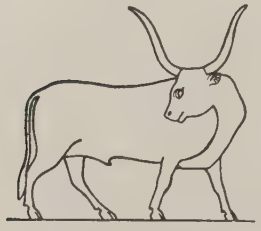


Abb. 219. Rind, den Kopf wendend. Pyr.

c) Aus den geschilderten Bewegungsrichtungen ägyptischer Flachbilder folgt, daß, wenn Figuren miteinander zu tun haben, die nicht in der selben, senkrecht zum Blick des Beschauers liegenden Ebene stehen, sie uns fast immer aneinander vorbeizugehen, zu greifen oder zu reden scheinen, besonders, wenn sie sich noch dazu decken. Für das Vorbeigreifen habe ich in Abb. 162 und 163[1] schon Beispiele gegeben mit den Bildern der jagenden Hunde und des Totengottes an der Mumie. Man wird im Verurteilen solcher Dinge vorsichtig, wenn man beobachtet hat, wie lange Zeit noch die Künstler der Frührenaissance brauchen, ehe sie es erreichen, daß eine Figur in einer Bildebene eine in einer anderen stehende richtig ansieht. Ja, man wird bald finden, daß öfters, je weniger Mittel im ägyptischen Bilde angewendet sind, um den Schein der Bildtiefe zu verstärken, um so eher für unser Auge die Figuren einander treffen. Wenn die Hände des Totengottes die Mumie nicht überschneiden, also nicht von der Seite anfassen, sondern, wie es oft vorkommt (Abb. 220), sie von

1 S. 187 u.

oben berühren, so ist der Schein des An-einander-vorbei nicht mehr vorhanden.

Man könnte glauben, ein Teil dessen, was wir wünschen, ließe sich etwa dadurch erreichen, daß, wenn die Figuren sich nicht decken, ihre gezeichneten oder gedachten Standlinien im Winkel gegeneinander geführt würden. Versucht man aber einmal, sich diesen Gedanken in wirklich entworfenen Beispielen vorzuführen, so wird man, denke ich, bei einiger Vertrautheit mit ägyptischem Formempfinden, schnell dazu kommen, ihn wieder aufzugeben. Stellen wir uns ein Bild vor, in welchem lange Reihen von Personen sich sämtlich auf einen Mittelpunkt beziehen, zum Beispiel der Pharao in großer Thronsitzung fremde Gesandte empfängt, die in feierlicher Ordnung von allen Seiten auf den im Mittelpunkt des Bildes stehenden Thron zustreben. Wir würden, wenn uns aufgegeben wäre, dies Bild in der „vorgriechischen" Art zu zeichnen, es vielleicht so anlegen, daß die Züge der Fremden sich strahlenförmig auf den König richteten, und es wäre wohl möglich, daß etwa ein Assyrer so gezeichnet hätte; aber ägyptischem Gefühl würde das durchaus widersprechen. Gelegentliche Ansätze des Neuen Reiches, große Linien mit Figuren schräg über die Bildfläche zu führen, zum Beispiel in dem Bilde einer Schlacht die Reihen der Wagenkämpfer nach allen Richtungen das Schlachtfeld durchjagen zu lassen, solche Ausnahmen, so wirksam sie im einzelnen Falle sind, ändern nichts an der Regel. Wie bald werden doch auch in ihnen die steigenden und fallenden Reihen wieder in die Gerade hineingeleitet (Atlas Bd. 2, 22. 23)![a] So sieht denn das ägyptische Bild der Thronsitzung ganz anders aus, als die eben ausgedachte Lösung. Der Ägypter läßt noch unter Amenophis dem Vierten unbedenklich im Bilde (Abb. 185) nur seine oberen Reihen, und auch von diesen die obersten nur wegen der Höhe des Thronhimmels, sich von beiden Seiten auf den Thron richten, die Gesandten der unteren Reihen dagegen (man sehe auf deren äußerste Enden) am König vorbeigehen. Ein Bild wie das Wüstenbild aus Amarna (Abb. 181) mit seinen steigenden Bildstreifen gehört nicht hierher, denn da ist ja wirklich das hinter der Stadt von Amarna ansteigende Wüstengebirge gemeint.

Abb. 220. Gott Anubis besorgt die Mumie. Spätz.

Will man ägyptisches und etwa assyrisches Formempfinden miteinander vergleichen, so stelle man die Bilder vom Schleppen einer Riesenstatue nebeneinander, die uns aus Ägypten (Abb. 221) und Assyrien (Taf. 57) erhalten sind. Wenn auch beide Reliefs fast um tausend Jahre

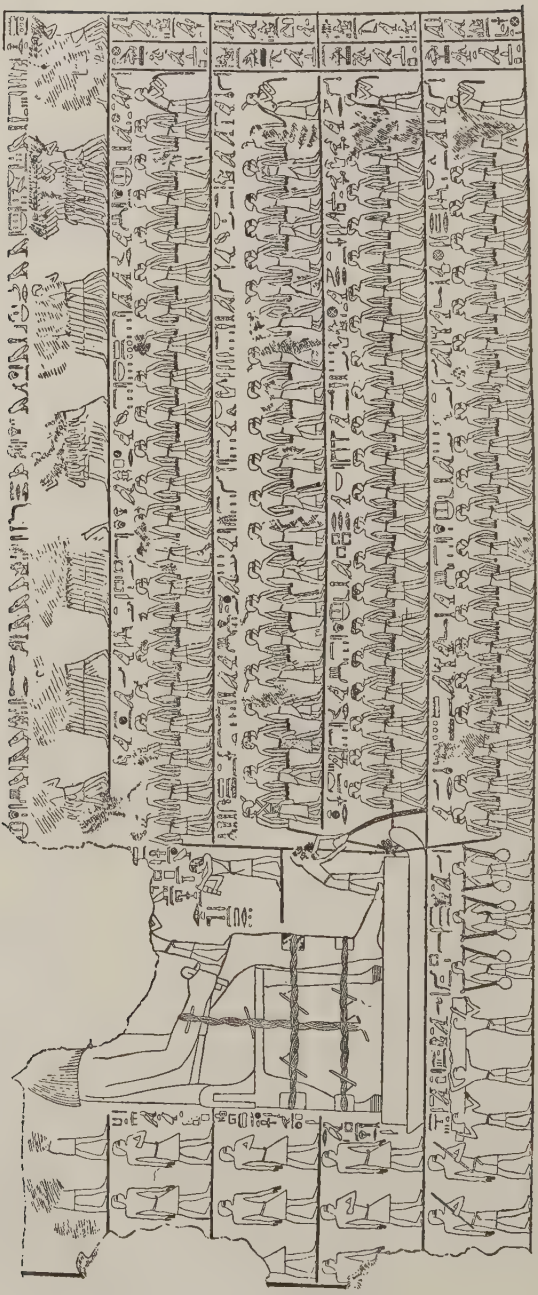
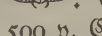


Abb. 221.
Schleppen einer Riesenstatue. MR.

voneinander getrennt sind, so scheint es mir doch sehr wichtig, sie zusammenzubringen. Man wird selten so scharf daran erinnert werden, wie unmöglich es ist, solche Vergleiche kernhafter Kunstwerke mit abwägenden Werturteilen abzuschließen, statt einfach die Verschiedenheit festzustellen und hinzunehmen. Dabei ist es hierfür natürlich völlig gleichgültig, ob das ägyptische Bild sinnenhaft zusammengefaßt, also die ziehenden Menschenreihen mit hohem Horizont zu nehmen sind, oder die Form rein vorstellig zu erklären ist wie Abb. 148.

d) Daß kein ägyptisches Bild auf einen Blickpunkt hin entworfen ist, brauche ich eigentlich kaum noch zu erwähnen. Natürlich ganz und gar nicht auf einen perspektivischen Augenpunkt. Dagegen könnte man vielleicht erwarten, daß etwa die Arten der durch Vorstaffelung zusammengefaßten Gruppen so verteilt würden, daß die nach rechts gestaffelte nur in linken, die nach links gestaffelte nur in rechten Bildhälften erschiene. Das ist nicht der Fall. Aber doch gibt es einige Bilder, wo tatsächlich die Ansicht eines Körpers dem Ort, an dem sie angebracht ist, sich anpaßt. So sind die göttlichen Geier, die in langem Zuge mit schützend ausgespannten Schwingen die Decke des Mittelschiffes im Tempel zieren, durch das der König sich zum Gott begibt, stets in voller Unteransicht gezeichnet (Abb. 1), was Flügel- und Beinansatz angeht. Und in einem Tore auf der Insel Philä ist an der Unterfläche des Türsturzes ein Käfer mit ausgebreiteten Flügeln dargestellt, bei dem es dem Künstler augenscheinlich Vergnügen gemacht hat, das in der Höhe schwirrende Tier (Abb. 222) richtig vom Bauche her mit Beinen und Bauchkerben zu zeichnen, anstatt, wie man es sonst bei solchen Käfern tut, von oben  . Ein sehr hübsches griechisches Gegenstück dazu aus der Zeit vor 500 v. Chr. sind die von unten gesehenen fliegenden Enten an der Unterseite des Giebelsimses vom alten Tempel der atheniſchen Burg[a]. Daher kommt es, daß Vögel, die in der Haltung des Schriftzeichens auf eine senkrechte Wand gemalt, aber über dem darunter dargestellten Könige schwebend[b] gedacht sind, oft von unten gesehen erscheinen; und ebenso bedeutet in dem Vogelgewimmel über den Papyrosgebüschen ein von unten gesehenes Vogelbild, daß der Vogel mit kurzen Flügelschlägen sich „stehend" oder „rüttelnd" hält, um etwas zu beobachten. Die Ansichtform soll hier also eine bestimmte Stellung im Raume bezeichnen. — Das Kopfende der Särge nimmt, wie wir gesehen haben, oft das Bild des Seelenvogels ein, der seine Flügel um den Kopf des Toten breitet, etwa wie der Falke

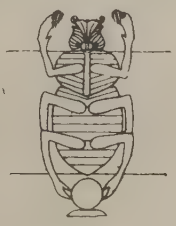


Abb. 222. Fliegender Käfer, von unten gesehen. Griech.-röm. [Flügel hier nur angedeutet.]

an dem berühmten Sitzbilde Chephrens (Propyl. Bd. 2, Taf. 11). Wir finden dann wohl, wenn das Bild außen am Sarge sitzt, die Oberansicht des Vogels (Abb. 223), innen aber immer die Unteransicht (Abb. 208).

Es gibt sogar einige Gruppen, in deren Gliedern wirklich, wie ich es soeben beschrieben habe, die Ansichten so verteilt sind, als ob das Auge des Zeichners gerade vor dem mittelsten stehe. Es gab Behälter oder umschnürte keglige Haufen von Gaben, die zu religiösen Zwecken gebraucht wurden, und die oben mit aufgesteckten Straußenfedern geschmückt waren. Diese Federn sind meist so gezeichnet, daß ihre Köpfe sich von der Mitte nach außen neigen, ja manchmal (Taf. 9, 2) ist sogar die mittlere steil aufgerichtet, und nur die seitlichen neigen ihre Köpfe. Ähnlich ist die Verteilung der Schemelbeine in Abb. 39b sowie die der Henkel

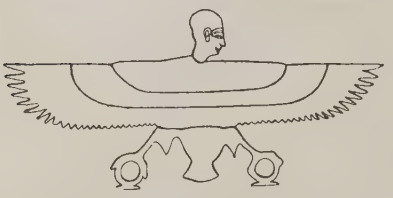


Abb. 223. Seelenvogel, von oben gesehen. Spätz.

Abb. 224.
Vom Gebälk eines Thronhimmels. NR.

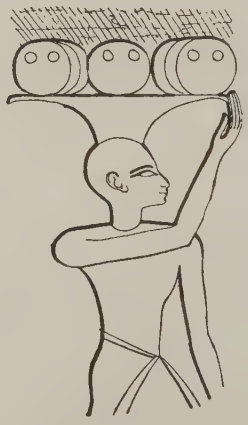


Abb. 225.
Opferkuchenträger. NR.

in Abb. 31c[1]. — Auch die kreuzweis gestellten Tierhäupter über den Knäufen von Thronhimmelsäulen (Abb. 224) sind im Bilde ebenso angeordnet. — Desgleichen oft die spätere reichere Gestalt der uralten Siegesgruppe, wo der König nicht nur Einen (wie in Taf. 4, 1), sondern ein Bündel von Feinden am Schopfe gepackt hält. Der mittelste Kopf blickt dann wohl (Propyl. Bd. 2, 456) den Beschauer voll an, die anderen schauen

1 S. 211 u.

rechts und linkshin zur Seite[a]. — Man soll natürlich auch hier wieder nicht alles äußerlich Ähnliche über einen Leisten schlagen. Sieht man ein Bild wie Abb. 225 flüchtig an, so wird man die Zeichnung der Brotfladen ohne weiteres zu der der Löwenköpfe von Abb. 224 stellen wollen. Und doch haben die beiden kaum etwas miteinander gemein. Wie bei Abb. 176 wird man auch bei Abb. 225 nicht an liegende Säulen aufrecht stehender Fladen denken dürfen; denn in Wirklichkeit liegen die Brote im Korbe auch hier wohl flach und sind rein vorstellig in Aufsicht wiedergegeben. So erklärt sich, daß wir solche Brotgruppen auch so gezeichnet finden, daß die Staffelarten umgekehrt stehen.

Spielt demnach bei den Broten in Abb. 225 die sinnliche Wahrnehmung nur eine ganz geringe Rolle, so werden wir überzeugt sein dürfen, daß sie auch bei der Anordnung der Löwenköpfe von Abb. 224 und den ähnlichen damit zusammenhängenden Bildern nicht allein entscheidend gewesen ist. Sie würde auch da wohl kaum wirksam geworden sein, wenn sie nicht durch den Trieb nach Gleichgewicht unterstützt worden wäre, der in der ganzen ägyptischen Kunst so überaus wirksam ist, im großen bei der Anlage und Ausschmückung ganzer Gebäude, im kleinen bei der Gestaltung einzelner Gruppen und Gestalten. Er ist in der klassischen ägyptischen Kunst nicht so aufdringlich wie noch in den Schiefertafeln der vorgeschichtlichen Zeit (Taf. 3, 2; 4,2) und etwa im Altbabylonischen, wo fast stets die Bilder zu wappenähnlicher Gegengleiche zusammenschießen; aber man könnte doch die ägyptische Kunst nicht voll genießen ohne Sinn für das, was ihre Werke an offener (Taf. 29, 1; 30; 35, 1; 53, 1) und verborgener Symmetrie enthalten[b].

e) Von der Frührenaissance her sind wir gewöhnt, daß eine Handlung nicht nur in einem „fruchtbaren" Augenblick erfaßt wird, sondern daß, in dem Drange nach möglichst genauer Mitteilung, innerhalb eines einzigen Bildes eine ganze Reihe aufeinander folgender Auftritte erzählend wiedergegeben wird. Wir sehen etwa in ein und demselben Bilde bei einem Auferweckungswunder einen Knaben aus dem Fenster stürzen, den Leichnam am Boden liegen und aus seinen Füßen heraus zugleich das auferstehende Kind sich erheben[c]. So weit wie dieser italienische Maler gehen nicht einmal die Ägypter. Aber wir sehen doch in Bildern, die die Vogeljagd mit dem Wurfholze darstellen[d], oder in einer merkwürdigen Zeichnung, wo König und Königin zu Wagen sich gegenseitig mit Pfeilen überschütten[e], viele Geschosse schwirren, wie sie gleichzeitig gewiß nicht in der Luft gewesen sind. Es soll nur die Menge der schnell sich folgenden Würfe und Schüsse angedeutet werden. — Näher dem italienischen Bilde stehen Tanzbilder, in denen, ganz wie auf der Bildrolle der Lichtspiele, die Bewegungen derselben Tanzfigur in ihrem Ablauf dargestellt sind, und zwar auf der-

selben Standlinie. Außer den Tanzgruppen findet sich das Radschlagen über den als Zwischenstand benutzten Rücken eines Vordermannes hinweg (Abb. 227). Auch Springerinnen sieht man emporschnellen (Abb. 228). Vielleicht wird aus den Hunderten von Ringergruppen der Gräber des Mittleren Reiches ein der Ringkunst Kundigerer als ich ähnliches ent-

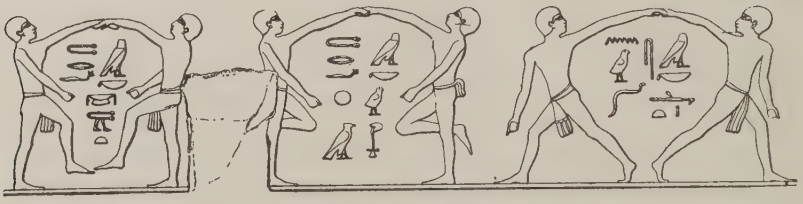


Abb. 226. Tanzbild in drei Schritten. Pyr.

Abb. 227.
Radschlagen über einen Vordermann. MR.

Abb. 228. Hüpfen. MR.

nehmen können. — In einem Bilde aus Amarna sehen wir (Abb. 229) bei der Belohnung eines hohen Beamten den Beschenkten innerhalb derselben Gruppe einmal dankbar vor dem Könige knien, das andere Mal von den jubelnden Seinen auf die Schultern gehoben. — Auf einer Wand im Grabe Haremhabs, des allmächtigen Beamten unter König Tutanchamun, bringt eine ausländische Gesandtschaft ihre Bitten durch den ägyptischen Dolmetsch an Haremhab, der sie dem Pharao vorträgt. Das Bild (Inselk. 246) enthält von rechts nach links folgende Gruppen: die Diener der Fremden mit Pferden; die schreiende und zappelnde Schar der Hilfeflehenden; die Doppelfigur des Dolmetschers, einmal nach rechts, zu den Fremden, das andere Mal nach links, zu Haremhab, redend; Haremhab, auch er im Doppel, einmal rechtshin, zum Dolmetsch, sprechend, das andere Mal linkshin, zum Könige. Also sowohl der Dolmetsch wie Haremhab erscheinen im selben Bilde nach zwei Seiten handelnd. Die Darstellung bietet noch ein anderes, weniger auffallendes Beispiel für die Verbindung zeitlich nicht zusammenfallender Handlungen im selben Bilde. Nehmen wir die Gruppe, in der der Dolmetsch Haremhab gegenübersteht. Beide haben die Hand in Redegebärde gegeneinander erhoben. Na-

türlich sprechen sie aber in Wirklichkeit nicht gleichzeitig aufeinander los, sondern Rede und Gegenrede, die in der Zeit höflich einander folgen, sind nur im Bilde zusammengefaßt. So sind also auch die meisten anderen Bilder zu erklären, wo zwei wohlerzogene Menschen sich scheinbar unhöflich in die Rede fallen. — In Ramses des Zweiten großen Bildern der Hethiterschlacht[a] wird der ganze Ablauf einer Kriegshandlung in einem ununter-

Abb. 229. Ein Belohnter dankt dem Könige kniend und von seinen Freunden auf die Schultern gehoben. NR.
[Die beiden Figuren des Belohnten sind von mir gestrichelt.]

brochenen und eng verflochtenen Bilde verfolgt, in welchem der König an verschiedenen Stellen, hier ruhend, dort in hartem Kampfe erscheint. — Stehen hier die einzelnen Stufen der Handlung ungetrennt nebeneinander, so sind sie ein andermal durch Linien getrennt neben oder übereinander gestellt, wie wir es auf Seite 169 beim Vogelfang gesehen haben.

f) Ebenfalls von der älteren europäischen Kunst her ist es uns nicht allzu fremd, wenn wir sehen, daß in ägyptischen Bildern gewisse besonders wichtige Dinge durch überragende Größe hervorgehoben werden.

Schon der ungebildetste Zeichner hält sich zwar ungefähr an die wirk-

lichen Verhältnisse der Teile eines Körpers untereinander. Aber oft genug schaltet er darin noch mit ziemlicher Freiheit: die Größe der Teile wird manchmal einfach durch die Wichtigkeit, die sie augenblicklich in der Vorstellung des Künstlers haben, oder gar nur durch den verfügbaren Raum bestimmt. In einem guten ägyptischen Bilde wird es dagegen nicht vorkommen, daß die Glieder einunddesselben Körpers in verschiedenem Maßstab gehalten wären.

Anders aber ist es schon mit verschiedenen Figuren innerhalb eines Bildes. Zwar entspricht auch hier im allgemeinen das Größenverhältnis der Hauptfiguren zueinander der Wirklichkeit, aber man scheut sich durchaus nicht, die Verhältnisse der Natur zu vernachlässigen, je nachdem man an einer Stelle aus künstlerischen Gründen einen kleineren oder größeren Körper braucht, oder je nachdem die Teilnahme des Künstlers aus andern Gründen durch diese oder jene Figur mehr gefesselt ist als durch die übrigen. Menschen, die in einer Laube oder unter einem Thronhimmel sitzen (Abb. 37. 83), müßten eigentlich gebückt hinuntergekrochen sein und würden beim Aufstehen das Dach durchstoßen, ja ihr hoher Federschmuck durchschneidet es oft im Bilde wirklich. Man macht einen Schmetterling fast so groß wie eine Ente (Abb. 175) oder gar wie ein Nilpferd[a]. In Abb. 82 und 92 sind die Mumie und der Sackträger ebenso groß gezeichnet wie die Häuser daneben. Schon in Darstellungen aus der Zeit des Alten Reiches ist die seltsame Sitte zu bemerken, Rinder und andere Tiere neben den sie bringenden Menschen klein, oft winzig klein, darzustellen (wie Tafel 31 rechts), gewiß nur, um die Menschenfiguren nicht neben den Tieren zu sehr zurücktreten zu lassen. Gedanken über wirkliche Größenverhältnisse spielen natürlich nicht hinein in Bilder von Himmelskörpern, in denen Götter stehen (Taf. 35, 1; Abb. 265); auch bei uns denkt ja niemand darüber nach, wie groß der Mann im Monde sei oder der Mond in Wirklichkeit sein müsse, um ihn aufzunehmen. In diesen Kreis gehören denn auch alle die Fälle, wo neuere Beobachter entferntere Körper haben perspektivisch verkleinert finden wollen, weil in kleinerem Maßstabe gehaltene Figuren zufällig, natürlich nur in dieser Hinsicht zufällig, im oberen Teile des Bildes stehen. Alles Suchen nach solchen Dingen in ägyptischen Werken führt zu nichts als unbeweisbaren Behauptungen. Prüft man besonnen näher und sucht sich dabei frei zu halten von unserer Weise der Bildbetrachtung, so werden wohl in jedem einzelnen Falle sich andere einleuchtende Gründe für den kleineren Maßstab jener Figuren erkennen lassen. Finden wir sie nicht, so müssen wir uns eben bescheiden. Zur Beurteilung der angeblichen perspektivischen Verkleinerungen ist sehr lehrreich Abb. 230, wo bei einer Weinpresse gerade die im „Vordergrunde" den Bengel (vgl. Abb. 155 bis 157) hebenden Männer viel kleiner sind als die im „Hintergrunde" ihn niederdrücken-

den[1]. Ich glaube auch, daß man sich täuscht[a], wenn man in einigen Darstellungen eine Art Perspektive zu erkennen glaubt, bei der die Dinge mit den Augen der Hauptperson gesehen sein, also um so kleiner werden sollen, je weiter sie von ihr, etwa der großen Königsfigur, entfernt sind[2]. Es ist gut, sich stets daran zu erinnern[3], daß selbst nach der Entstehung der perspektivischen Zeichenkunst in Griechenland die Verkleinerung entfernter Figuren sich zu allerletzt eingestellt hat.

Auch wir bringen heute noch oft unbewußt einem hoch und stark gewachsenen Menschen ein gewisses Gefühl der Schätzung entgegen, und man möchte vermuten, daß dies ein ins Ästhetische umgesetzter Gefühlsrest aus einer Zeit ist, wo, den Verhältnissen eines Heldenzeitalters entsprechend, Körperkraft noch eine größere Macht verlieh als bei uns heute,

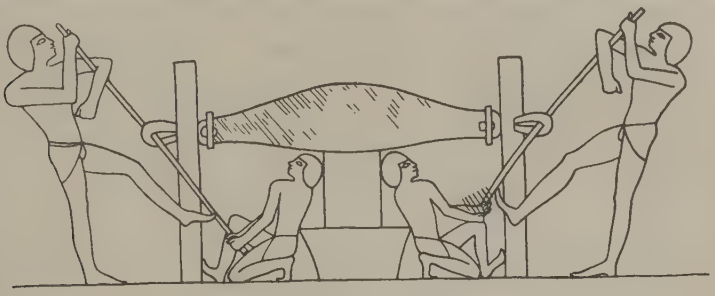


Abb. 230. Weinpresse. NR.

aus einer Zeit also, wo das Gefühl der bewundernden Scheu vor gesunder überragender Körpergröße noch viel wirksamer war. Um die Kraft und Gewalt eines Wesens auszudrücken, ist es daher für die Zeichner ein naheliegendes Mittel, die Größe dieser Figur gegen die andern zu übertreiben. So zeichnete ein Indianer seinen Jaguar viel zu groß im Verhältnis zu dem verfolgten Tapir, weil es ihm wohl unnatürlich erschienen wäre, daß der angreifende, kräftigere Teil in der Zeichnung kleiner aussähe als der unterliegende[b]. Wenn der Ägypter eine Person durch gesteigerte Größe über die anderen heraushebt, so geschieht es weniger, um die körperliche Übermacht zu kennzeichnen als um die innere Macht und das Ansehen anzudeuten. Diesen Bedeutungswandel hat das Überragen einer bildlichen Gestalt schon bei Kindern und Naturvölkern erfahren; denn selbst unter den allereinfachsten Verhältnissen pflegt doch nicht bloß die reine Körperkraft des Stärkeren zu herrschen, ohne den Geist, der ihm die besten Mittel dazu weist, sie geltend zu machen. Indianer zeichneten ein Mitglied einer wissenschaftlichen Forscherfahrt kleiner, nicht wegen geringerer Körpergröße, sondern „weil es bei den Untersuchungen nicht so

1 Vgl. S. 183 o. Siehe auch S. 196 m. 2 Vgl. S. 244 m. 3 S. 86 o.

hervortrat wie die andern"[a]. Und als Berliner Sextaner freie Bilder zu Uhlands Schwäbischer Kunde zeichnen sollten, wurde der Schwabenheld größer als die anderen Personen dargestellt, „weil er doch die Hauptperson sei"[1]. Hier ist deutlich, daß in die „Schau" nicht nur zusammengeströmt ist, was der betreffende Körper in den Sinnen, sondern auch, was er im Denken und Fühlen des Menschen angeregt hat[2]. Es ist also einer der Fälle, wo nicht das Geradansichtige, sondern das Vorstellige an der Zeichnung zu betonen ist[3]. Das zeigt sich auch darin, daß ja die überragende Größe nicht auf die geradansichtig schaffenden Kunstkreise beschränkt ist, sondern auch in den mit Schräganſichten und Verkürzungen arbeitenden noch lange erscheint. Man denke nur an mittelalterliche und ostasiatische Bilder. In den ägyptischen werden durch Größe über die andern herausgehoben die Gestalten des Verstorbenen (Taf. 11; 12; 30; 51, 2) und des Königs (Taf. 7, 1; 18, 1; 27, 1; 28, 1) in religiösen sowohl wie in weltlichen Darstellungen. Das früheste Beispiel ist für uns König Narmer auf seiner Schiefertafel (Taf. 4, 1)[4]. Dagegen ist zu beachten, daß im allgemeinen weder die Hauptgemahlin gegen ihren Gemahl (Taf. 36, 1)[b] zurückbleibt, noch die Götter die Menschen überragen (Taf. 42, 1). Die eben auf S. 243 erwähnten Bilder, in denen die Figuren sich mit ihrem Abstande vom Könige verkleinern (wie Inselk. 246, wo links noch das ganz große Königspaar fehlt), werden durch das Abnehmen der Bedeutung an Rang oder Wichtigkeit zu deuten sein. Im einzelnen bleibt in allen solchen Dingen viel vom Belieben des Künstlers und der Art der künstlerischen Aufgabe abhängig.

Natürlich handeln denn auch oft die Personen ganz entsprechend ihrer gemalten Größe. So umfassen manchmal (Taf. 11. 30) Frau und Kind die Wade des zu überragender Größe herausgehobenen Familienhauptes, ihm kaum bis zu den Knien reichend[5]. Dadurch wird in liebenswürdigster Weise ausgedrückt, wie sie voller Vertrauen im Schutze des Oberhauptes stehen. Oder die kleinen Figuren der Diener, die am Morgen dem Herrn Kopf und Füße waschen und salben, stehen hoch oben und tief unten vor der Riesengestalt des Gebieters wie die Liliputaner am Körper Gullivers[c]. Oder wir haben Bilder (Taf. 28, 1), in denen der in der Ebene stehende riesige König einfach in eine Bergfestung hineingreifend sich seine Beute herausholt.

Eine eigentümliche Erscheinung, die wir aber auch in der griechischen Kunst vielfach beobachten können, ist, daß, wenn eine stehende Person einer auf dem Stuhle sitzenden, ja selbst einer auf dem Boden hockenden, gegenüber oder zur Seite steht, oft der natürliche Unterschied in der

---

1 Nach M. Pieper mündlich. 2 S. 112 m. 3 S. 98 o. 4 Wenn nicht Abb. 119. 5 Ebenso im Rundbilde Propyl. Bd. 2, 357; Plast. 31. 66.

Höhe der Köpfe ganz oder fast ganz ausgeglichen wird (Taf. 31). Es wird dabei verschiedenes mitspielen; im Grunde aber gewiß der Wunsch, den Sitzenden hervorzuheben. Denn die sitzenden oder hockenden Personen sind in diesen Fällen ja immer in irgendeinem Sinne von besonderer Würde und bekommen durch die „Scheitelgleiche" mit den anderen einen sie auszeichnenden Maßstab[a].

In einer hohen Kunst wie der ägyptischen hat das Herausheben von Figuren seine zwei Seiten. Einerseits ist es, ganz wie in den Zeichnungen der Kinder und Wilden, sachliche Mitteilung über die Bedeutung der Figuren, ohne ästhetische Absicht, und in dieser Beziehung hat man[b] das Verfahren nicht übel mit dem Sperr- und Fettdruck in unsern Büchern verglichen, durch den der Blick des Lesers[1] auf gewisse Worte hingezogen werden soll. Doch kommt in diesem Vergleich die andere, erst in der reiferen ägyptischen Kunst sich zeigende Seite der Erscheinung zu kurz. Während Sperr- und Fettdruck im Text eigentlich immer ein Hemmnis für die ästhetische Gestaltung des Druckes sind, wissen die ägyptischen Künstler aller Zeiten gebührend zu schätzen, welch vortreffliches Mittel zum Aufbau und zur Gliederung ihrer Werke ihnen die Steigerung von Figuren sein kann. Auf den Wert der gewaltigen Gestalten der Verstorbenen in den Gräbern haben wir auch sonst schon geachtet[2]. Es ist für die zwingende Kraft der ägyptischen Kunst bezeichnend, wie bald selbst jemand, der eben noch über die Einfalt eines Bildes wie Taf. 28, 1 gelächelt hat, in den Bann des mit solchen Mitteln geschaffenen Kunstwerkes geraten und es als ganz besonders schön empfinden kann.

Wie anstößig es uns Heutigen auch erscheinen mag, daß wir im selben ägyptischen Bilde, sei es ein Flach- oder ein Rundbild, oft drei oder noch mehr Maßstäbe vereinigt finden, so ist doch klar, daß dadurch dem ägyptischen Künstler eine beneidenswerte Freiheit im Entwurfe und Ausbau seiner Bilder gegeben war, eine viel größere als dem an eine strenge Perspektive gebundenen. Und gute ägyptische Künstler haben diese Mittel meisterhaft benutzt. Natürlich wirken im Aufbau eines ägyptischen Werkes, weil er mit ganz andern Mitteln geschieht als der eines perspektivischen, auch ganz andere Grundsätze, die es verlangen können, mit ihrem eigenen Maße und nicht mit unserem, vom perspektivischen Bilden genommenen, gemessen zu werden[c].

g) Ich habe immer wieder darauf gedrängt festzuhalten, daß in der ägyptischen Malerei zu allen Zeiten neben den Formen, die im Hinblick auf die Anpassung an das Sehbild als weiter fortgeschritten gelten müssen, sich unzählige Reste aus den älteren Stufen finden.

---

1 S. 322 m. 2 Vgl. S. 113 o. 114 m. 3 Z. B. S. 168 u.

Jede Kunst hängt in den tragenden und hemmenden Ketten der Überlieferung, aber es liegt doch im Wesen des Ägyptertums besonders scharf das ausgeprägt, was eine Kraft und eine Schwäche zugleich ist: es konnte nicht vergessen[a]. Wird ein Schritt vorwärts getan, so kann man sicher sein, daß das Neue sich fast niemals, oder doch jahrhundertelang nicht, rein darstellt, sondern daß das Alte immer noch an oder neben ihm sich geltend macht.

Dafür ist bezeichnend die Geschichte der ägyptischen Schrift. Die Ägypter sind, soweit wir wissen, und neue Überraschungen sind da kaum noch möglich, das erste und wohl auch das einzige Volk, in dem der große Gedanke selbständig entstanden ist, daß alle menschliche Rede aus einer ganz beschränkten Reihe von Lauten besteht, und das ein reines Abece von vierundzwanzig Lautzeichen aufgestellt hat. Wir finden es in allerältesten ägyptischen Inschriften schon verwendet. Und doch bewahren die Ägypter vermischt mit ihm bis in die späteste Zeit hinein noch starke Reste von Bilder- und Wortschrift. Man irrt übrigens in der Annahme, die Hieroglyphen seien dadurch an sich schwerer zu lesen, als wenn sie ein reines Abece durchgeführt hätten. Im Gegenteil bieten sie gerade durch diese ihre Art dem Kundigen manche Hilfe.

Damit sind wir wieder einmal bei der Schrift angelangt, die ich schon öfters in die Betrachtungen über die Kunst hineinbezogen habe[1], und der wir hier noch einige Augenblicke widmen müssen, wenn auch nicht gerade unter dem Gesichtspunkt der Wiedergabe der natürlichen Körper.

In Ägypten sind, ebenso wie in Ostasien, Zeichenkunst und Schrift viel enger miteinander verbunden als bei uns. Wir finden kaum Ein ägyptisches Bild, ja kaum Ein ägyptisches Kunstwerk, dem nicht Beischriften reichlich eingestreut und aufgesetzt wären, die uns Namen und Stand der Personen, ihre Gedanken und Reden angeben, oder auch die Handlung noch einmal in Worten kennzeichnen. Ursprünglich, und sehr oft auch noch später, gehört dieser Gebrauch der Schrift also natürlich zu den außerhalb des eigentlich Künstlerischen liegenden Mitteln, das Dargestellte nach allen Richtungen möglichst auszuschöpfen und zu erklären. Er ist ein Zeichen des lebhaften Wunsches nach gegenständlicher Deutlichkeit und Bedeutsamkeit[2]. Aber in der reifen ägyptischen Kunst ist damit die Aufgabe der Schrift nicht abgetan. Auch die Spruchbänder der mittelalterlichen Bilder sollen ja eigentlich nur Träger der Namen und Worte sein; aber ebenso wie sie, sind die ägyptischen Inschriftzeilen bald zu wesentlichen Bestandteilen der Formensprache geworden. Man muß nur einmal die Tempel- und Grabwände, ja auch die Statuen, sich darauf ansehen, wie wichtig die kurzen Beischriften und langen Texte

1 S. 16 o. 149. 2 154 o.

schon rein der Form nach für die ägyptische Kunst geworden sind. Wie ordnen sich zum Beispiel bei Statuen die Inschriften den Hauptformen unter, ja heben sie oft geradezu hervor, wenn sie auf den eigentlichen Figuren angebracht sind. Nur auf manchen Statuen der Spätzeit, die Zauberzwecken dienen, umhüllen die Hunderte von Zeilen manchmal alle Formen. Relieffiguren mit Inschriftzeilen zu durchschneiden, wie es die Assyrer tun (Propyl. Bd. 2, 532), darauf sind die Ägypter niemals verfallen.

Die ägyptische Schrift verwächst mit den Bildern auch dadurch fester als andere Schriftarten, daß die Richtung, in die ihre Zeichen blicken, sich den Bildern anpaßt. Wie die von anderen Rücksichten freie Schreibschrift (Abb. 18) zeigt, ist im täglichen Gebrauch Die Schriftrichtung schon ganz früh die allgemeine geworden, in der man von rechts anfing zu schreiben; wohin die Schriftzeichen denn auch alle sehen. Ursprünglich, das heißt, seit man in die anfangs etwas wirr gesetzten Zeichen Ordnung brachte, hat man in senkrechten Zeilen von oben nach unten geschrieben[a]; die wagerechten Zeilen setzen sich erst im Beginn des Mittleren Reiches durch. An sich wäre man bei der Bildhaftigkeit der Schriftzeichen an den Beginn von rechts her nicht gebunden gewesen, ebenso wenig wie an die senkrechte oder wagerechte Zeilenordnung: man hätte sich auch anders festlegen können. Warum man sich gerade für rechts entschieden hat, wissen wir nicht[b]. Die ägyptische Denkmälerschrift, die die einzelnen Schriftbilder noch klar erkennen läßt, hat sich stets vollkommene Freiheit bewahrt. Sie schmiegt sich in jeder Beziehung, sei es in der wagerechten oder senkrechten Zeilenrichtung, sei es in dem Anfang von rechts oder links her, dem Aufbau des Werkes ein und einem etwaigen Bedürfnis des Künstlers nach Gegengleiche vollkommen an und fügt sich auch den Darstellungen in der Weise, daß die einzelnen Schriftzeichen immer dahin sehen, wohin die Person, zu der sie gehören, spricht, blickt oder handelt[c].

Ich habe früher[1] geschildert, wie man seit dem Alten Reiche durch Ausbildung der Bildstreifen mit durchlaufenden Standlinien Ordnung und Klarheit in die Bilder bringt. Mit dieser Liebe zur Durchsichtigkeit des Bildes hängt es denn auch zusammen, daß man seit der dritten Dynastie immer bewußter das Wirrsal der Zeichen einer Inschrift ordnet und lichtet, indem man die Zeilen durch Linien trennt und einschließt[d]. Die Lagerung der Zeichen innerhalb der einzelnen Inschriftzeilen ist seit der zweiten Dynastie immer reiner zu einer wundervollen Harmonie gebracht worden. Die Zeichen haben bestimmte Größe zueinander gewonnen, und man sucht benachbarte so zu ordnen, daß sie zusammen

1 S. 168.

ungefähr quadratische Gruppen bilden, wobei man, ganz wie es ja auch die arabische Zierschrift tut, selbst Zeichen umzustellen sich nicht scheut[a]. Die Schönheit der Schrift ist eigentlich nie wieder verlorengegangen. Man darf aber natürlich nicht an alle Inschriften denselben Maßstab legen, und nicht etwa das, was man von Prunkinschriften gewohnt ist, von Inschriften verlangen, die mehr literarische Bestimmung haben. Diese zeigen in der Zeichenordnung manchmal weniger monumentale Schönheit und eher den Einfluß der Buchschrift. Die beiden, ursprünglich gleichen Schriftarten, Schreibschrift und Denkmälerschrift, haben sich, indem jede klar ihre Zweckformen ausbildete, allmählich auch in der Anordnung der Zeichen ziemlich weit getrennt.

Daß die Form der einzelnen Schriftzeichen, auch die Art, wie sie innerhalb der Zeilen angeordnet werden, dem Wechsel im Formgefühl der großen Kunst gefolgt sind, brauche ich kaum zu erwähnen; das ist ja auch bei allen anderen Schriftarten außerhalb Ägyptens der Fall. Die Schreibkunst, das Wort nicht nur auf das Schreibenkönnen bezogen, drückt eben wie jede Kunst in ihren Formen auch ein Stück vom Wesen des Menschen aus.

E. Die Perspektive.

Damit haben wir, vom einzelnen Dinge zum größeren Verbande vorschreitend, das Rüstzeug durchmustert, das sich die ägyptischen Künstler für die Wiedergabe der Natur im Flachbilde geschaffen haben. Im Wesen eins mit dem, worüber die Kinder und Naturvölker verfügen, hat es doch darüber hinaus wichtige Erweiterungen erfahren, so daß es schließlich alle Mittel umfaßt, die überhaupt dem geradansichtig-vorstellig schaffenden, dem „vorgriechischen", Menschen für seine zeichnerische Auseinandersetzung mit der Außenwelt zugänglich sind. So reich beim einzelnen Volke und so verschieden im ganzen nun auch die Abbildemöglichkeiten sich darstellen, die mit diesen Mitteln erreicht werden, so darf das doch nie darüber hinwegtäuschen, daß sie eben Schräganſichten und Verkürzungen nur ganz gelegentlich, fast möchte man sagen aus Versehen, verwenden, also darin vom Seheindruck im weitesten Maße abweichen.

Dieser Art gegenüber steht die andere, die schräganſichtige, sehbildähnliche, perspektivische[1], die, wie dieser Name sagt — von specio „blicken" (leider haben wir die französische mit per, nicht die italienische mit pro gebildete Form übernommen) — sich auf das im Bau unseres Auges gegebene Sehbild stützt und Verkürzungen nicht scheut, ja gelegentlich geradezu aufsucht.

1 S. 97 u.

Es gilt noch immer weithin, das Zeichnen mit Verkürzungen sei eine überall, bei jedem begabten Menschen und Volke, von selbst eintretende Entwicklungsstufe. Wer sie nicht erreiche, der sei künstlerisch unbegabt, oder, wie angeblich das ägyptische Volk, durch irgendwelchen äußeren Zwang gehindert.

Das ist, wie ich schon gelegentlich angedeutet habe[1], eine Täuschung. Vielmehr ist das Auftreten des schräganſichtigen Zeichnens mit Verkürzungen, der Perspektive, die Folge eines einmaligen geschichtlichen Ereignisses. Denn von allen bisher bekanntgewordenen Völkern der Erde sind die Griechen das einzige gewesen, das, um es verstandesmäßig auszudrücken, selbständig den Schritt gewagt hat, auf das — wir werden die Worte nun nicht mehr mißverstehen — gegenständlich Wirkliche zu verzichten, dieses „Opfer des Verstandes" zu bringen, und, wenigstens grundsätzlich, die Welt des Scheins, wie sie uns unser Auge perspektivisch verschoben vorspiegelt, zu zeichnen. Wie kein Kind, überhaupt kein einzelner Mensch, unangeregt dazu kommt, die Verkürzungen mehr als gelegentlich zu verwenden, so ist kein Volk auf Erden ohne den Einfluß der Griechen dazu gelangt. Alle andern Völker, die mit Schräganſichten gezeichnet haben oder zeichnen, haben das von jenen übernommen, also auch die Ostasiaten, diese über Turkestan und Indien. Allerlei täuscht über die Wahrheit hinweg. Erstlich die auch in einer geradansichtig-vorstelligen Malerei, wenn auch ganz zaghaft, sich zeigenden Anpassungen an das Sehbild, wie die zwar verkürzungslosen aber schräganſichtigen Staffeln und sogar gelegentliche wirkliche Verkürzungen. Dann die Tatsache, daß auch die Perspektive nicht mit einem Schlage vollendet dagestanden hat. Endlich aber und am meisten, daß man vergißt, in welcher Breite und Tiefe sich seit der hellenistischen Zeit Ausflüsse der griechischen Kultur über die ganze Welt ergossen haben und immer weiter ergießen werden, und wie unsere Kinder unentrinnbar durch Vorbild oder Lehre mit dem perspektivischen Zeichnen mehr oder weniger vertraut werden[2].

Es kann irreführen, wenn man den Begriff „Entwicklung" auf den Übergang unserer Kinder zur Perspektive anwendet, wenigstens wenn man dabei an etwas ähnliches wie bei Pflanzen denkt, von denen jedes Einzelwesen, etwa eine Eiche, sobald überhaupt Lebensmöglichkeit da ist, die Stufen vom Keime aus nach innewohnendem Eigenplane bildet. Solch eigenwüchsiges Geschehen, so verstandene Entwicklung, ist aber der Übergang von der geradansichtigen zur schräganſichtigen Darstellweise im allgemeinen eben nicht, sondern war es höchstens nur in jener ersten Wendung griechischer Künstler, wo übrigens, wenn man beim Bilde des Pflanzenlebens bleibt, eine besondere Art der Entwicklung geschah,

1 S. 82 u. 2 S. 328 u.

eine „Mutation", das ist das Umspringen in einen neuen Dauertypus. Bei der weiteren Verbreitung der grundsätzlichen Schräganschauung mußte und muß noch heute jedes Einzelwesen eine Einmischung von außen her, in unserem Bilde eine Aufpfropfung, erfahren, um zur neuen Art zu kommen. Das ist dann also nicht mehr Entwicklung, sondern „Ausbreitung".

Es ist mir stets als eine der merkwürdigsten Tatsachen erschienen, daß der Umschwung im Verhältnis zur Sinnenwelt nur in Griechenland selbständig entstanden und gerade seit dem fünften Jahrhundert v. Chr. immer entschiedener hervorgetreten ist, nicht ohne Hemmungen durch Künstler, die sich zurückhielten[a]. Sehen wir doch selbst aus Platons Schriften, wie heftig die neue Art noch damals umstritten worden ist[1]. Die Verkürzungen beginnen in der griechischen Kunst mit den letzten Jahrzehnten des sechsten Jahrhunderts v. Chr. häufiger zu werden. Agatharchos von Samos, seit 460, und vor allem Apollodoros von Athen, der Skiagraphos („Schattenmaler")[2], ein Geschlecht später, gelten der Nachwelt als „Erfinder" der Perspektive. Sie haben also offenbar zum Durchbruch viel beigetragen. Gegen das Ende des fünften Jahrhunderts kann die Perspektive wenigstens grundsätzlich als zugelassen gelten, doch nimmt ihre Ausbildung dann noch lange Zeit in Anspruch. In den letzten drei Jahrhunderten vor unserer Zeitrechnung beherrschte man einen großen Teil der Erscheinungen erfahrungsmäßig, wenn auch manches noch ausstand, weil der theoretisch letzte Zusammenschluß nicht erreicht worden ist. Den hat erst die Renaissance gebracht.

Gemessen am genauen perspektivischen, das den Zeichner fest bindet, sobald er einmal seinen Standpunkt gewählt hat, läßt gewiß das vorstellige Zeichnen der Auffassung des Künstlers weiten Spielraum[3]. Aber wir haben ja gesehen[4], daß diese Freiheit durch die geradansichtige Natur der „vorgriechischen" Vorstellungsbildung bedeutend eingeschränkt ist, und daß durch das Loskommen von der Geradansichtigkeit und die Gewinnung der Schräganschauungen die Sprache der Kunst unendlich bereichert worden ist. Darin liegt eine der größten Taten der Griechen. Was da im fünften Jahrhundert geschehen ist, bedeutet die gewaltigste Wendung auf dem Gebiete des künstlerischen Sehens innerhalb der gesamten Weltgeschichte. Wieviel weniger besagt ihr gegenüber die mathematische Vollendung der Perspektive in der Renaissance, eine so bedeutende und wichtige Leistung diese auch ist. Ob man es künstlerisch als Segen, oder, wie heutzutage einige Hitzköpfe wollen, als Unsegen für die Kunst wertet[5], jedenfalls haben doch jene griechischen Künstler für Jahrtausende der Kunst die Richtung gewiesen und zum Beispiel der Zeichen- und Malkunst den Weg

1 S. 91 m. 2 S. 91 u. 3 S. 142. 4 S. 151 m.
5 S. 6 m.

gebrochen für ihren Zug von der bloßen Flächendarstellung über das Empfindenlassen des Körperlichen und die bildliche Gestaltung des Raumes hin bis zur Luftperspektive und den Lichterscheinungen, einen langen, stolzen Zug, in den immer neue Völker, jedes an der seinem Wesen entsprechenden Stelle, eingetreten sind und noch eintreten werden. Erst unsere Zeit hat Versuche gebracht, diesen Weg ganz wieder zu verlassen[a]. Wäre, was man sich theoretisch vorstellen kann, die griechische Wendung eine innervölkische, lediglich griechische Angelegenheit geblieben, so würde auch unsere Naturwiedergabe, wie die der ganzen Welt, noch auf denselben Grundsätzen beruhen wie die ägyptische, es müßte denn einem anderen Volke ein ganz gleicher Sternenstand wie damals den Griechen beschieden worden sein.

Ich zeige im sechsten Kapitel, daß dem Umschwunge im Flachbilde ein gleich folgenschwerer im Rundbilde innerlich verbunden entsprochen hat.

Eigentlich erklären können wir natürlich das Zustandekommen jenes Ereignisses ebensowenig wie anderes geschichtliches Werden. Wir können es nur staunend hinnehmen und als ein Glied einordnen in all die übrigen ungeheuren Umwälzungen, die jenes Jahrhundert, der Erbe des unsagbar regsamen vorhergehenden, dem Geistesleben der Menschheit gebracht hat, in das „griechische Wunder", wie man es schön genannt hat. Als ein Teil dieser auf alle Gebiete sich erstreckenden Bewegung im Gesamtstande des griechischen Geistes ist der Übergang von der Geradansichtigkeit zum Arbeiten mit Schräganſichten zuerst unbewußt erfolgt, nicht etwa als das Ergebnis einer Überlegung. Aber indem nun im fünften Jahrhundert die Verkürzungen nicht mehr nur einzeln durch die früher[1] geschilderte Sperre des Tastsinnes schlüpften, sondern in Massen eindrangen, wurde der Gegensatz offenbar, der Widerstand geweckt, und darum sehr bald in der Bekämpfung des Alten das Handeln bewußt.

Ich denke, wir brauchen uns nicht mit dem allgemein gehaltenen Gedanken an die Verbundenheit der Vorgänge in der Kunst und derer im sonstigen Geistesleben des fünften Jahrhunderts zu begnügen, sondern können der Umwandlung in den Grundsätzen der Naturwiedergabe eine auf anderem Gebiete geschehene näher zur Seite rücken. Es ist nämlich zu beachten, daß die Geschehnisse in der Kunst in dieselbe Zeit fallen, wo auch in der Philosophie die Frage nach der Wirklichkeit oder Nichtwirklichkeit der Erscheinungswelt die besten Köpfe des Volkes beschäftigt hat. Von Empedokles sind uns sogar schon Gedanken über den körperlichen Vorgang des Sehens überliefert. Es ist die Zeit, wo der uns geläufige, ebenfalls von den Griechen geschaffene, wenn auch von der Neuzeit wieder entdeckte und dann neu gewendete Begriff des wissenschaft-

1 S. 96 u.

lichen Denkens sich herauszulösen begann aus dem mythologischen Denken, zwei Denkweisen, die dann allmählich in immer größerer Spannung auseinandergetreten sind, und deren Ringen nie aufhören wird. Mir scheint das Zusammentreffen kein Zufall zu sein, sondern auf einem inneren Zusammenhang zu beruhen. Wir fanden, daß noch Platon, den die Fragen nach der Naturwiedergabe in der Kunst viel bewegt haben[1], im sehbildlichen Schaffen des Malers vor allem den Abfall zur Hingabe an den trügerischen Schein sah; aus dieser Anschauung erklärt es sich, daß Skiagraphia, das Wort für Perspektive, von Platon und auch noch von Aristoteles mit Vorliebe geradezu für Trug, Blendwerk gebraucht wird. Wir dagegen werden in dem Übergange vom zusammensetzenden geradansichtig-vorstelligen zum zusammenfassenden[a] sehbildmäßigen Zeichnen gerechter nicht eine Wendung zum Truge, sondern die vom Einzelsehen zum Zusammensehen der Natur erkennen. Der Umschwung im künstlerischen Sehen ist eben ein Teil der Gesamtwendung in dem, was wir im Deutschen mit einem so glücklichen Worte als Welt-Anschauung bezeichnen können.

Natürlich darf man nicht meinen, die Wissenschaft oder, wie sie der Grieche nannte, die Philosophie, sei es allein und unmittelbar gewesen, die den Umschwung in der Kunst schuf. Das Entscheidende war schließlich doch, daß solche Gedanken sich in einem so sinnenfreudigen, „zum Sehen geborenen, zum Schauen bestellten" Volke regten; die indische Philosophie hat vielleicht schon früh ähnliche Gedanken über Schein und Sein gehegt, ohne die gleichen Folgen in der Kunst. Und es war nicht so, daß etwa die Künstler bei den Philosophen in die Lehre gegangen wären. Aber die Zeit war eben durch jene Weisen bereitet, und man war zu einer solchen inneren Freiheit gegenüber der Außenwelt gelangt, daß in den Malern die Neigung entstehen und festwurzeln konnte, die gelegentlich auftauchenden Verkürzungsvorstellungen ernsthaft zu beachten, zu pflegen und schließlich wenigstens grundsätzlich wiederzugeben, und daß auch in den Bildhauern eine entsprechende Wandlung sich durchsetzen konnte[2].

In anders gearteten Zeiten und Völkern mußten alle gelegentlichen Beobachtungen ohne Frucht bleiben. Wir wissen ja, daß es in Ägypten sowohl wie in den andern Ländern, die vom geradansichtig-vorstelligen Bilden beherrscht waren, im Flachbild wie im Rundbild Ausnahmen gab, die Schräganſichten berücksichtigten[3]. Sie traten bei einem Volke vereinzelt, bei einem andern in größerer Zahl auf. Manchmal häuften sie sich so, daß man glaubt, es hätte nur eines kleinen Ruckes bedurft zum Durchbruch der Kunst zur sehbildlichen Darstellung. Ich erinnere nur an die ägyptische der achtzehnten Dynastie, einiges in der Kunst der Naturvölker, Altamerikas und der kretisch-mykenischen. Aber überall ist der scheinbar

1 S. 91 m. 2 Siehe Kap. 6. 3 S. 189 bis 215. 311. 312.

so leichte Ruck zum Durchbruch auf der ganzen Linie ausgeblieben. Die Ausnahmen sind ja nur einzeln der Wachsamkeit des Tastsinnes entronnen. Nirgends haben sie die Kraft, festzuwurzeln und das Gesamtbild der Kunst umzuformen. Das ist das Entscheidende. Nur im Griechenland des fünften Jahrhunderts konnten die schräganschichtige Malerei und die entsprechende neuartige Rundbildnerei erwachen.

Nachdenkliche Künstler und Gelehrte haben dort fördernde Forscherarbeit an der neu gestellten Aufgabe geleistet, denn eine Aufgabe blieb das Neue noch lange.

Völker, die weniger fest als die Ägypter in sich geschlossen waren, haben unter dem Eindruck der Ausstrahlungen griechischer Kunst, die zu ihnen drangen, auch den Gedanken aufgenommen, Verkürzungen zu verwerten. Dabei gibt es auf den räumlichen Wegen nach Westen und Osten und dem zeitlichen zur italienischen Renaissance lange Strecken, wo die Schräganschichten zwar aufgenommen wurden, aber gleichsam „ruhten". Die neue Darstellform trifft durchaus nicht immer auf Boden, der für ihr lebendiges Fortwachsen bereitet ist, sondern sie wird oft nur übernommen, weil sie nun einmal die Sprache von etwas Fremdem ist, das vielleicht durch Mittel sich aufdrängt, die ganz außerhalb der Kunst liegen — was ja nicht nur von der Perspektive, sondern von Kunstformen überhaupt gilt. So hat erst der überwältigende Eindruck der griechischen kriegerischen und staatsmännischen Kraft unter Alexander im vorderen Orient auch der griechischen Kunstart zum Durchbruch verholfen. So wurde in Ägypten der Sieg der griechischen Kunst über die ägyptische erst dadurch endgültig entschieden, daß das Christentum sich in griechischem Gewande durchsetzte. Ähnlich hat in China die Verbindung des eindringenden Buddhismus mit der „griechischen" Naturwiedergabe dieser erst den vollen Sieg gebracht, nachdem vorher, in der Hanzeit (etwa 200 v. Chr. bis 200 n. Chr.) nur ein geringes Maß von Verkürzungen aufgenommen war. Auch an solche Dinge muß denken, wer die Ausbreitung der ungefähren Perspektive über die Erde und auch ihre Hemmungen zu begreifen sucht. Man darf die Kunst nicht verinseln und aus dem übrigen Leben der Völker herauslösen, wenn man ihre Wege verstehen will.

Daß die Perspektive am Ende jener Strecken der „Ruhe" aufgewacht und kräftig wirksam geworden ist, dazu haben wieder besondere Voraussetzungen im Geistesleben der Völker gehört.

In Ostasien ist man über das Erfahrungsmäßige nicht hinausgegangen, wenn auch das zugeflogene Samenkorn dort kraftvoll aufgesprossen ist und eine sehr hohe und eigentümliche Entwicklung genommen hat, die sich später bewußt von der in Europa um 1500 n. Chr. geschehenen fernhält.

Hier, in der italienischen Renaissance, ist die Perspektive auch wissen-

schaftlich zu einem Ende geführt worden, wobei anfangs wohl manche verschüttete Erkenntnis noch einmal gefunden wurde, die das Altertum schon besessen hatte. Es ist müßig, zu grübeln, ob die Perspektive hier auch ohne die Anregung durch die Alten entstanden wäre, denn Tatsachen wie die, daß aus dem Altertume der Gebrauch von Verkürzungen herübergerettet und nie ganz abgerissen war[1], lassen sich aus der Geschichte nicht versuchsweise entfernen. Allerdings muß im Geiste der Renaissance etwas gelegen haben, was hinausgetrieben hat über das Ererbte. Da scheint es offenbar, daß wir in demselben Sinne wie beim griechischen fünften Jahrhundert von einem Umschwung in der Weltanschauung sprechen können, der mit dem beginnenden neuen Leben in den Naturwissenschaften eng verkettet ist: Leon Battista Alberti konnte um 1450 — uns heute fast unbegreiflich — sagen, wer keine Geometrie verstehe, werde selbst bei größten sonstigen Gaben nie ein tüchtiger Maler werden. So wunderlich uns heute solche Worte klingen, sie sind zu verstehen aus dem Stolze jener Zeit, nun auch die Kunst zur Wissenschaft erhoben zu haben. Und die in ihnen liegende Gesinnung hat doch ungeheuere Wirkung gehabt. Sie hat ja der ganzen europäischen Malerei der letzten vier Jahrhunderte zugrunde gelegen, und bis vor kurzem konnten perspektivische Fehler dem Beschauer den Genuß eines Werkes trüben, wenn nicht zerstören[2]. Die griechische und römische, die mittelalterliche und die ostasiatische Kunst zeigen, daß in der Hinneigung zum sehbildähnlichen Zeichnen wohl ein Reiz zu immer größerer Annäherung liegt[3], aber nicht der unbedingte Zwang, bis zu einem letzten Ende zu gehen. Die volle Möglichkeit dazu ist, wie wir gleich sehen werden, bis heute noch nicht gefunden. Erst ungefähr um 1500 n. Chr. drängt die europäische Malerei unter italienischer Führung zu einem Abschluß und bindet sich mit einem wahren Wonnegefühl eng an die Sehbilder, wie sie nach damaliger Meinung die leiblichen Augen empfangen oder empfangen könnten. Erst damit verschwinden „vorstellige" Züge wie die auf S. 98 aufgezählten aus der Kunst Europas.

Durch die vollendete Ausbildung des Werkzeichnens[4], das in mancher Beziehung dem geradansichtig-vorstelligen Zeichnen nahesteht, ist auch dem Streben nach zeichnerischer Darstellung der gegenständlichen Wirklichkeit ein Feld geschaffen worden.

Die von der Renaissance gebotene Lösung ist im Grunde wirklich mehr Sache der Wissenschaft als der Kunst. Sie ist auch ganz gewiß nicht unmittelbar der Natur abgelesen, sondern durch geometrische Konstruktion und durch Hilfen wie die Glasscheibe und anderes gefunden, was bekanntlich Dürer in prachtvoll anschaulichen Bildern festgehalten hat. Nur mit solchen Mitteln konnte der Mensch die inneren Hemmungen

---

1 S. 256 u. 2 S. 339 o. 3 S. 341 u. 4 S. 95 o.

überwinden. Infolgedessen ist denn aber jene Lösung eine gewaltsame und doch recht unvollkommene geworden. Denn ein nach ihren Gesetzen gebautes Bild verlangt von dem Beschauer sehr viel Entsagung. Wahr ist es immer nur, wenn ein einziges Auge es in Der Richtung, ja von Dem Punkte aus ansieht, für den es entworfen ist. Übrigens ist ein „perspektivisches" Bild bekanntlich auch unter dieser Voraussetzung niemals ein mathematisch getreues Abbild der Seheindrücke, die die Netzhaut des Auges empfängt[a], da diese eine Hohlkugelfläche ist, während die „perspektivischen" Bilder unter der Annahme entworfen werden, sie sei eine Ebene. Daher werden denn in vielen Fällen genau „perspektivisch" auf einer Ebene konstruierte Bilder, besonders nach ihren Rändern zu, derart unerträglich, daß jeder Maler sie mildern muß. Bei alledem regt sich in uns die Frage, ob wohl je ein Grieche zur Fiktion des einäugigen Sehens gegriffen hätte.

Auch in neuerer Zeit können wir Beziehungen zwischen den Fragen der Naturwiedergabe und der Wissenschaft bemerken. So wird das gründliche Zerlegen und Verarbeiten gewisser Farbenerscheinungen durch impressionistische Maler nicht ohne inneren Zusammenhang sein mit den einige Jahrzehnte vorher wieder lebhafter einsetzenden optischen Studien auf diesem Gebiete. Und weiter: sollte nicht die Abneigung des um die Wende zum zwanzigsten Jahrhundert aufkommenden Expressionismus gegen die mathematische Perspektive in Bezug dazu stehen, daß eben zur Zeit seines Auftretens eine mächtige Welle der Abneigung gegen die „wissenschaftliche" Weltanschauung weite Kreise überflutet hat, eine Tatsache, über die man sich nicht hinwegtäuschen lassen darf durch die gleichzeitige Vordringlichkeit der anwendbaren, der technisch nützlichen Wissenschaft?

Ich habe öfters angedeutet, daß die sehbildliche Malerei nicht auf einmal fertig durchgeführt herausgesprungen ist, sondern daß sie noch lange Zeit gebraucht hat, bis sie, selbst nur rein erfahrungsgemäß und ungefähr, die Erscheinungen meistern gelernt hat, und noch viel länger, mehr als anderthalb Jahrtausende, bis sie in den Stand gekommen ist, unter den beschriebenen Annahmen jede gewünschte Ansicht perspektivisch fehlerfrei zu entwerfen. Das Formgedächtnis, innerhalb der bisherigen, geradansichtig-vorstelligen Art allmählich vortrefflich geschult, hat sich nur schwer und Schritt für Schritt der Wiedergabe der rein durch das Auge vermittelten Eindrücke angepaßt[1], so daß man immer von neuem offen oder versteckt Züge der angeborenen geradansichtig-vorstelligen Art in das Reich der anerzogenen sehbildmäßigen wieder einbrechen sieht. Ob jemand sich die Perspektive schnell oder langsam aneignet, ist sehr verschieden. Es hängt davon ab, wie stark in seinen Anlagen die einzelnen Fähigkeiten ausgebildet sind, durch die Vorstellungen entstehen. Genau „perspektivisch"

1 S. 97 o.

zeichnen kann aber nur, wer bestimmte mathematische Sätze weiß und verstandesmäßig beim Aufbau seiner Bilder zu befolgen versteht. Ist er darin nicht streng erzogen oder hält er sich nicht scharf in Zucht, so wird man ihn immer wieder auf Abwegen ertappen. Immer liegt zwischen uns und der Wiedergabe des Seheindruckes als schwer zu überwindendes Hemmnis unser eigener Gedanke. Ja, es gibt im Laufe der Geschichte eine ganze Zeit, wo die in jedem Menschen stets vorhandenen und nur niedergehaltenen Gegenkräfte sehr lebendig sich regen, wo also, wie ich es genannt habe, die Perspektive „ruht". Ich erinnere an das Ende der römischen Kaiserzeit und die byzantinische Kunst. Da wurde die illusionistische Kunst wieder durch eine Kunst der Fläche abgelöst, welche Körperlichkeit und vertiefende Schatten vermied und die Neigung verriet, die Linien nicht durch Verkürzung und dergleichen in die Tiefe zu führen, sondern auf der Fläche auszubreiten. In einem durch lange Zeit sich hinziehenden Prozeß hat sich damals diese Loslösung von der sehbildmäßigen griechischen Kunst vollzogen. Es mischen sich dabei ästhetische Kräfte in merkwürdiger Weise mit dem immer wieder an die Oberfläche drängenden Hange zu geradansichtiger Vorstellung. Wenn damals der von griechischer Bildung durchtränkte Boden geradansichtige Formen fast Zug für Zug wieder aufleben ließ, so beruhte das in den meisten Fällen nicht auf der Wirkung örtlicher Formüberlieferung aus fernvergangenen Zeiten, sondern auf der angeborenen, nun, beim Schwinden des „Griechentums" die Decke wieder durchstoßenden Kraft der geradansichtigen Vorstellung. Die byzantinische Malerei[a] verlor das schon von der Antike besessene Gefühl für die Einheit des Sehbildes fast vollständig, aber man dachte doch nicht daran, die Verkürzungen wirklich ganz aufzugeben. Die Zeichnung der dargestellten Gebäude und Gegenstände zeigt doch immer noch Reste von Verkürzungen und Abschrägungen, die an perspektivische Gewohnheiten erinnern; die einzelnen Gestalten bewahren noch immer wenigstens Spuren der runden Modellierung und in den Gruppen treten bald wieder, wenn auch in neuartigen Formen, Tiefenwirkungen hervor: dieses alles wurde bis zur Renaissance weitergereicht.

Auch die von uns erlebten Versuche, die Perspektive stark zu lockern, gehen doch nur bei einigen Theoretikern so weit, die Verkürzungen völlig zu verleugnen, weil sie sich mit einem Flachbilde nicht vertrügen. Das ist dann eine rein ästhetische Angelegenheit, die mit ursprünglicher geradansichtiger Vorstellungsbildung, also dem was uns hier beschäftigt, nichts zu tun hat[1].

1 S. 337 m.

5.

Die Naturwiedergabe in der flachbildlichen Grundform des stehenden Menschen.

Die wichtigste und anziehendste Aufgabe des bildenden Künstlers ist den menschlichen Körper nachzuschaffen. Dies ist von Urzeit an bis zum heutigen Tage der eigentliche Drehpunkt einer jeden hohen Kunst, von dem sie sich wohl zeitweilig scheinbar lösen mag, zu dem sie aber immer wieder zurückkehrt. So herrscht auch in der Gesamtheit der ägyptischen Denkmäler der Mensch vor allen anderen der Natur entnommenen Körpern, schon der bloßen Zahl nach. Und wir brauchen nicht bei dieser äußerlichen Feststellung zu bleiben, sondern empfinden auch, daß dem zahlenmäßigen Vorherrschen das Maß der inneren Anteilnahme der Künstler an der Menschengestalt entspricht. Wer die Geschichte des ägyptischen Kopfbildnisses nur einigermaßen kennt, wird das dafür ohne weiteres zugeben. Aber es trifft, wenngleich nicht so handgreiflich, für die ganze menschliche Figur zu, sei es in den Rundwerken, sei es in der Relief- und Zeichenkunst.

Die Tatsache allein sollte den Ägyptern nie vergessen werden, daß man Werkzeichnungen schon aus der fünften Dynastie (um 2500 v. Chr.) und gewiß nur zufällig nicht noch dreihundert Jahre ältere[1] hat, in denen die Maße der Teile einer Menschengestalt in ein festes inneres Verhältnis gebracht werden (Abb. 260)[2].

Da es für die weitaus meisten Beschauer ägyptischer Denkmäler durchaus richtig ist, daß „der Stil[3], der die zeichnerische Kunst Ägyptens beherrscht, uns zunächst durch seine merkwürdige Behandlung der menschlichen Figuren befremdet"[a], so ist es von entscheidender Bedeutung für unser Verhältnis zur ägyptischen Kunst, ob und wie wir uns in das Menschenbild der Ägypter, wie es im Flachbilde erscheint, hineinzufinden verstehen. Man kann der ägyptischen Kunst nicht näherkommen, wenn man ihre gezeichneten Menschen im Grunde lächerlich findet. Zwar lehrt die Erfahrung — ich habe das außer bei den engeren Fachgenossen[b]

1 S. 323 o. 2 S. 326 3 S. 342.

besonders bei Künstlern beobachtet —, daß es nicht allzu schwer ist, sich wenigstens ästhetisch mit den ägyptischen Flachbildern des Menschen abzufinden oder selbst sie lieb zu gewinnen. Wir werden später[1] erkennen, welche kleine Selbsttäuschung dazu mitwirkt. Aber mit gefühlsmäßigem Überwinden der Geschmackshemmnisse scheint mir nicht alles getan: wir müssen durchaus versuchen, auch die erkenntnistheoretischen Grundlagen des ägyptischen Menschenbildes richtig zu verstehen. Natürlich können diese keine anderen als die der sonstigen geradansichtigen Naturwiedergabe sein und ohne deren Kenntnis nicht richtig erfaßt werden. So ist uns also in diesem Kapitel aufgegeben, die in den vorigen gewonnene Erkenntnis auf den wichtigsten Gegenstand der Zeichenkunst, die Menschendarstellung, prüfend anzuwenden.

Wie auf so vielen andern Gebieten, wird auch hier die geschichtliche Betrachtung den Schlüssel zum Verständnis geben. Wir müssen also das Entstehen und den Wandel der Formen von Anbeginn verfolgen und werden sehen, daß gerade die frühen Bildwerke wichtige Belege stellen. Die ägyptische Grundform der menschlichen Figur im Flachbilde ist nämlich durchaus nicht in der Urzeit entstanden und dann in geschichtlicher Zeit als ein Überlebsel unverändert mitgeschleppt worden. Nein, wir sehen sie vor unseren Augen allmählich entstehen. Ihre fertige Gestalt stammt gerade erst aus der Zeit, die eigentlich das geschaffen hat, was wir Die „ägyptische" Kunst nennen, und hat dann weiter noch eine recht lehrreiche Geschichte.

So will ich im folgenden versuchen, dem Leser ein Verständnis dadurch zu vermitteln, daß ich die vorhandenen Erscheinungen in der Reihenfolge ihres Auftretens als Tatsachen festlege und der Bedeutung einer jeden nachgehe. Ich werde mich auf diesem Wege bemühen, zwar stets das einzelne Denkmal im Rahmen des Ganzen zu sehen, aber doch mich davor hüten, in ein Werk Gedanken hineinzulegen, die seiner Zeit noch fremd gewesen sind.

Zuvor muß ich jedoch meine jetzige Aufgabe noch schärfer abgrenzen. Denn ich werde hier aus dem großen Gebiete der Menschendarstellung in der ägyptischen Zeichenkunst nur einen Ausschnitt betrachten. Ich versage es mir zum Beispiel, die Ausdruckmöglichkeiten zu verfolgen, die allein schon in den Bewegungsformen liegen; das wäre eine lohnende Arbeit für sich. Ich will vielmehr nur diejenige Form untersuchen, die ich in ihrem allgemeinsten Eindruck beim Leser als bekannt voraussetzen kann (Taf. 8. 11), denn sie ist ja eine Art Wahrzeichen der ägyptischen

1 S. 296 o.

Kunst, und zu ihr greift der Ägypter fast ausnahmslos, wenn er einen ruhig stehenden Menschen zeichnen soll. Diese Gestalt ist es, die ich schon manchmal „die Grundform" genannt habe und weiterhin so nennen werde[1]. Wenn wir nun noch alle Gedanken über das ausschalten, was die ägyptischen Menschenbilder erst zu Kunstwerken macht, so ergibt sich als das Ziel dieses Kapitels im wesentlichen nur die Untersuchung, welche Ansicht des ganzen Menschen oder seiner Teile der Ägypter seinem Bilde zugrunde legt.

Auch für die Menschengestalt sind die ältesten uns erhaltenen Zeugen ägyptischer Zeichenkunst die Figuren auf den Tontöpfen der vorgeschichtlichen Zeit (Abb. 115) und in den Bildern aus dem Grabe von Hierakonpolis (Abb. 117). Man darf ihrer Natur nach diese rohen und flüchtigen Gebilde nicht allzusehr pressen, um in ihnen bestimmte Ansichten der Körperteile festzustellen. Immerhin kann man aber aus ihnen einiges für das, was wir suchen, gewinnen, und kann sehen, daß Keime zur späteren Form schon hier vorhanden sind. Es leuchtet ein, daß diesen ältesten ägyptischen Figuren schon eine längere Entwicklung vorausgeht, die festgestellt hat, was für das Menschenbild notwendig ist: man ist schon ziemlich weit auf dem Wege, die „Schau"[2] dadurch zu festigen, daß man die Teile der Gestalt als bestimmte Ansichten der Körperteile ausdeutet.

Abb. 231. Frauenfiguren von rotfigurigen Töpfen. Vorz.

Nehmen wir zuerst die von der späteren (Taf. 45) recht abweichende Zeichnung der Frau (Abb. 231). Die Armhaltung, die einen Tanz oder eine Klage bedeuten kann, lasse ich beiseite. Welche Ansicht für den Kopf gewählt ist, bleibt bei der Rohheit der Zeichnung unklar. Die Brust scheint von vorn gesehen, doch überrascht auch dann das Fehlen jeder Andeutung der Brüste, die doch in den Rundfiguren dieser Zeit stark und hängend gebildet zu werden pflegen. Mittel zu ihrer Wiedergabe würde auch die Vorderansicht bieten. Zeigen doch sogar noch griechische Bilder des fünften Jahrhunderts, zum Beispeil das schöne Ludovisische Relief (Propyl. Bd. 3, 259), die Frauenbrüste über beide Seiten des von vorn gesehenen Rumpfes hinausragend, genau so wie vereinzelte ägyptische Zeichnungen aus dem Neuen Reiche (Abb. 232) und die merikanische von Abb. 239. Die unter der schmalen Gürtelstelle breit ausladenden Hüften und die ungetrennten Schenkel scheinen von vorn

1 S. 266 o. 2 S. 112 m.

gesehen zu sein, gewiß, um Platz für die Geschlechtsteile zu schaffen, die bei genauer Ausführung sich zeigen würden, und die auf den Rundfiguren meist sehr breit angegeben sind. Gelegentlich[a], aber selten, finden sich auch Füße angedeutet, und diese scheinen dann von der Seite gedacht Meist jedoch fehlen sie bei diesen Frauenbildern, eine Eigentümlichkeit, die wir auch bei den Rundfiguren beobachten, und die wir wohl durch irgendeine zauberische Absicht zu erklären haben.

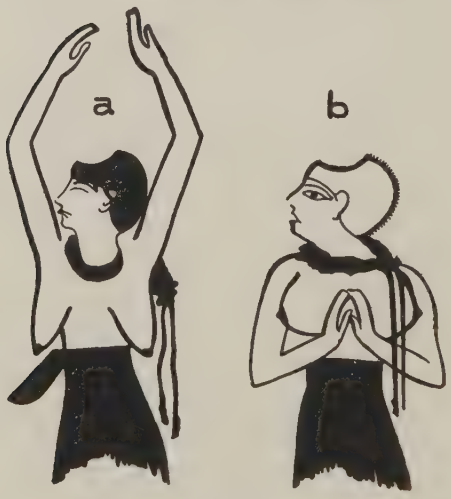


Abb. 232. Klageweiber. NR.

Bei den Männerfiguren (Abb. 233) ist die äußerliche Ähnlichkeit mit der späteren ägyptischen Form größer. Der Kopf ist offenbar von der Seite gesehen, weil die Nase am vorderen Umriß, und, wo Augen vorhanden sind, in der Fläche nur ein einziges angegeben ist. Die Füße und die Beine mit ihren getrennten Schenkeln sind nach der Seite gerichtet. Erwähnenswert sind daneben auch hier schon die breiten Schultern. Es ist nicht überflüssig, alle diese Züge festzulegen, denn sie sind durchweg nicht selbstverständlich. Es gibt von Kindern und Naturvölkern viele Zeichnungen, die Menschengesichter nur von vorn, keine deutlich von vorn gesehenen breiten Schultern und keine nach der Seite gerichteten Füße aufweisen.

Ich habe bei diesen Männerfiguren die Brust und den Leib übergangen, weil durchaus unklar ist, wie sie aufzufassen sind. Zwar kann man an den einzigen Figuren der Bilder aus Hierakonpolis, die in größerem Maßstabe, aber leider nur in Umzeichnung, veröffentlicht sind[b], im vorderen Umriß der Brust eine Ausbuchtung sehen wollen, die der Figur eine große Ähnlichkeit mit dem Bild auf Taf. 6, 1 und der später zu besprechenden klassischen Grundform geben würde. Aber ich möchte das, ebenso wie bei Taf. 6, 1, für einen Zufall halten, der umsoweniger betont werden darf, als sich bei den anderen, allerdings viel kleiner veröffentlichten Figuren des Grabes und denen der Töpfe Ähnliches nicht erkennen läßt. Man darf vielmehr als wahrscheinlich annehmen, daß, wenn man von den Zeichnern sorgfältiges Durcharbeiten der Brust

verlangt hätte, diese kaum anders geworden wäre als bei den folgenden Darstellungen.

Erst mit diesen schönen, klaren und wichtigen Reliefbildern von einem Schalenbruchstück des Berliner Museums (Taf. 3, 3) und einem elfenbeinernen Messergriff im Louvre (Propyl. Bd. 2, 185), die beide etwa in das letzte Ende der Vorgeschichte, also in die Zeit kurz vor 3200, gehören mögen, bekommen wir ganz sicheren Boden unter die Füße. Wir sehen

Abb. 233. Männerfiguren von rotfigurigen Töpfen. Vorz.

den Kopf von der Seite, mit dem von vorn gesehenen Auge darin, die Beine und Füße ebenfalls von der Seite. Von den Beinen ist das eine dadurch als das von uns entferntere gekennzeichnet, daß es vom Umriß des näheren überschnitten wird[1]. Die Zehen sind[a] auch an Dem Fuße nicht dargestellt, den wir von außen zu sehen glauben[2]. Die Schultern des Mannes sind von vorn vorgestellt und, was hier das Wichtigste ist, deutlich auch die Brust. Denn deren beide große Muskeln stehen in ganzer Fläche gleichgeformt in kräftigem Relief da. Wie die Gürtel- und Hüftgegend gedacht ist, bleibt unklar. Unbefangen würde man sie wohl am ehesten als eine Seitenansicht deuten; jedenfalls ist kein Zeichen dafür da, daß der Leib etwa von vorn zu denken sei. Der Nabel ist nicht angedeutet.

1 S. 111 o. 2 S. 279.

Ein solcher Aufbau der Figur entspricht ganz dem Vorgange, den wir unter anderem auch bei den Menschenbildern der älteren griechischen Kunst noch finden. Es ist derselbe, den wir im vierten Kapitel überall bei vielgliedrigen Körpern bemerkt haben, wenn sie nicht eine einzige sich leicht einprägende Ansicht bieten, in der alles liegt, was dem Zeichner wesentlich erscheint. Und daß die Gestalt des Menschen, mit ihren beiden rechtwinklig zueinander stehenden gleichwertigen Ansichtebenen[1], schon zu den recht verwickelten Körpern gehört, ist klar. Wir wundern uns nicht, mitten zwischen seitlich gesehenem Bein und Kopf die Vorderansicht von Schulter und Brustfläche zu finden. Es wird eben das Bild des vielteiligen Körpers aus seinen Teilen aufgebaut, indem der Zeichner die „Schau" nach geradansichtigen Einzelvorstellungen füllt. Daß der Zeichner wohl weiß, wie die bei ihm in einer Ebene liegenden Flächen und Linien des Urbildes räumlich zueinander stehen, haben wir schon früher[2] besprochen.

Abb. 234.
Jubelnder Mann. NR.

In Abb. 234 findet man das Bild eines Mannes aus dem Neuen Reiche, das, bis auf den geringen und hier gleichgültigen Unterschied in der Armhaltung, gegen , eine überraschende Ähnlichkeit mit dem eben besprochenen Bilde von Taf. 3, 3 hat; vor allem zeigt es deutlich eine von vorn vorgestellte Brust: der untere Rand der beiden Muskeln oder des Brustkorbes läuft in welliger, an der Magengrube etwas gehobener Linie quer über den ganzen Leib, und die eine Warze (die andere ist zerstört) steht in der Fläche. Es ist also sehr verführerisch, die beiden äußerlich gleichen Bilder auch dem Sinne der Naturwiedergabe nach gleich zu deuten. Und doch sind sie beide innerlich durch die selbe beträchtliche Kluft getrennt wie etwa die Schlachtfelddarstellung auf Taf. 2, 2 oder das Bild in Hierakonpolis (Abb. 117) von der Vogelschau Abb. 172: Bilder aus der Vor- und Frühzeit mit einem rein vorstelligen Übereinander von einem der Ramseszeit mit zusammengefaßtem Figurenfelde. Wie wir den Beweis für den Unterschied der Deutung dort darin fanden, daß zwischen der älteren und der jüngeren Form die lange Herrschaft des Streifenbildes und der Standlinie liegt, so sehen wir hier zwischen dem Menschenbilde von Taf. 3, 3 und dem von Abb. 234 fast zwei Jahrtausende, in denen durchaus die Dar-

1 S. 306. 2 S. 107 m.

stellung von Taf. 19, 2; 28, 1 (Propyl. Bd. 2, 393) die Kunst beherrscht. Das Bild von Abb. 234 stellt sich so zu den Menschenbildern unter Schräganſicht, die ich auf S. 212 besprochen habe und auf S. 292 weiter behandeln werde.

Bei der Form der menschlichen Gestalt, die das Relief von Taf. 3, 3 zeigt, hat die ägyptische Kunst nicht Halt gemacht. Den nächsten Schritt bedeutet die Stiertafel (Taf. 2, 1). Rein zeitlich mag diese dem Berliner Gefäßstück etwa gleichstehen, entwicklungsgeschichtlich aber folgt sie ihm. Wir freuen uns bei ihrem Relief schon über den Reichtum an lebendigen Formen, der sich hier ankündigt, obgleich wir manchmal die Empfindung nicht unterdrücken können, in ihm habe einiges feste Form bekommen, ehe die vollkommene Klarheit erreicht war.

Wir sehen Füße und Beine sowie den Kopf wieder deutlich von der Seite. Auch die Gegend des Bauches, der über den tiefliegenden Gurt etwas herausdringt, möchte man als Seitenansicht auffassen, wenn sich das auch nicht beweisen läßt. Die Schultergegend aber ist, wie die Schultern selbst und die kräftig herausgearbeiteten Schlüsselbeine zeigen, von vorn vorgestellt. Nicht so einfach ist die Brust abzutun, aber gerade sie zu erklären ist für uns von entscheidender Wichtigkeit. Wir bemerken gegenüber dem Schalenrelief, daß die beiden gleichen Brustmuskeln verschwunden sind. Es liegen zwar auf der Brust einige Muskeln, die aber kaum anatomisch genau bestimmbar sein dürften. Mag bei dem Muskel, von dem der emporgestreckte Arm ausgeht, an einen Brustmuskel gedacht sein (vgl. Taf. 3, 1), so sind doch jedenfalls nicht beide vorhanden, und wir dürfen die Brust nicht mehr als Vorderansicht ansprechen. Dafür aber entdecken wir in unserem Relief etwas ganz Neues: noch ganz in der Brustfläche, aber dicht an deren äußeren Rand gerückt, ist deutlich die eine Brustwarze angegeben.

Diese Darstellweise findet sofort ihre Erklärung, wenn wir uns an die auf S. 213 gedeuteten Bilder erinnern, von denen noch einige hier genauer besprochen seien, und zwar zuerst eine kretische Zeichnung (Abb. 235). Auch hier sehen wir die eine Brustwarze wieder dicht an den vorderen Umriß gerückt[a]. Da der ganze übrige Umriß der Figur vollkommene Seitenansicht ist, liegt es nahe, zu vermuten, daß auch die eigentümliche Stellung der Warze eine Seitenansicht der Brust andeuten soll. Ferner gebe ich aus der Menge von Kinderzeichnungen ähnlichen Schlages die Schmiererei (Abb. 236) eines neunjährigen Jungen, die spielerisch aus der nachgezeichneten Vorlage erweitert ist, in der ein Halbmond als Menschengesicht gefaßt war; daher stammt das seitlich gesehene Auge[1]. Auch hier geht aus dem Bilde selbst hervor, daß dem Zeichner

1 S. 93 m.

Abb. 235.
Mädchen. Malerei aus Kreta.

Abb. 236.
Kinderzeichnung.

Abb. 237.
Gott Harpokrates. Griech.-röm.

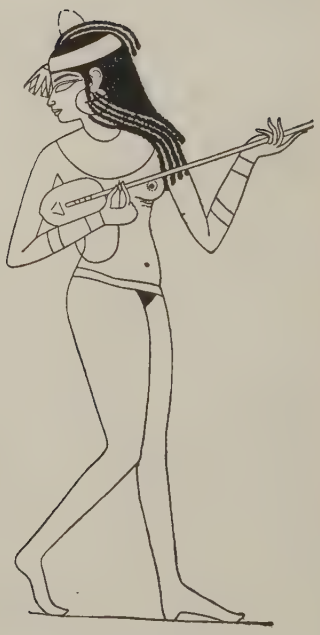


Abb. 238.
Muſikerin. NR.

der Unterschied zwischen Vorder- und Seitenansicht in der Hauptsache schon klar ist. Die Art, wie er die Knöpfe der Uniform setzt, stimmt nun genau zur kretischen und ägyptischen Brustzeichnung. Man will zwar bewußt Seitenansichten der ganzen Figur geben, aber die Vorstellung der runden Flächenform von Knöpfen, Brustwarze, Kokarde ist doch noch zu eindringlich, als daß diese Teile im Körperumriß fast verschwinden könnten. Sie erscheinen daher klar sichtbar, aber dicht neben ihm, genau so wie die Türen an der Linie der Mauer, durch die sie führen (Abb. 95), oder die in Wirklichkeit über der Stirnmitte liegenden Schlangenwindungen in Abb. 63 und Abb. 242 an dem Kronenumriß. Ganz ebenso verfahren auch Naturvölker. Es kann danach keinem Zweifel unterliegen, daß auch im Relief der Stiertafel die Brust in Seitenansicht aufzufassen ist. Wir werden sehr bald, bei der Besprechung der Darstellung des menschlichen Nabels[1], noch einmal auf diese Dinge zurückkommen.

Aus der Brustzeichnung auf der Stiertafel lernen wir weiter, daß wir die Schultergegend nicht einfach mit der Brust zusammenwerfen dürfen, sondern beide besonders behandeln müssen, erkennen endlich aber in dieser Figur der Stiertafel auch ein wichtiges Bindeglied zwischen der Menschendarstellung des Schalenreliefs von Taf. 3, 3 und der späteren ägyptischen. Die Gestalt ist nicht bloß in der äußeren Form, sondern auch in der Art, wie sie sich bewegt, zu vergleichen mit der auf Taf. 19, 2 gegegebenen Figur aus einem Grabe der sechsten Dynastie, obgleich die eine kniet, die andere auf dem Boden liegt.

In der nächstfolgenden Zeit finden wir unter den erhaltenen Denkmälern keine so scharf greifbaren Formen wie bei den zuletzt besprochenen Figuren. Die beiden Brustmuskeln bleiben nun endgültig verschwunden, aber auch die Brustwarze in der Fläche können wir nicht mehr erkennen (Taf. 4 und 7, 1). Manchmal glauben wir an Figuren der Zeit zu beobachten, was ich schon bei den Männerfiguren des Bildes von Hierakonpolis gestreift habe, daß sich nämlich (Taf. 6, 1) der vordere Brustumriß leicht auswölbt, ferner aber auch, wie die Härte des Übergangs von der schmalen Brust zu den breiten Schultern sich dadurch mildert, daß die Brustfläche etwas breiter wird, ohne daß sich die Ansichtweise geändert zu haben scheint.

Bald aber können wir gleichsam an festen Wegemarken verfolgen, wie aus der innerlich noch haltlosen Gestalt Narmers allmählich der zusammengefaßte und spannkräftige Bau der Menschenfigur in der „ägyptischen" Zeichenkunst wird.

Schon die Elfenbeintafel (Taf. 6, 2) des Königs Usaphaïs-Wedimu,

1 S. 268 u.

des fünften Königs der ersten Dynastie, wird nur dem gründlichen Kenner noch verraten, daß das Ziel noch nicht ganz erreicht ist. Dagegen zeigen die Bilder (Taf. 7, 2), die der siebente König, Semempses-Semerchet, auf den Felswänden des Sinais hinterlassen hat, schon echt ägyptische Straffheit. Ich denke dabei auch an die Betonung der breiten, geraden Schulterlinie, die man sich seitdem nicht mehr aus der ägyptischen Kunst hinwegdenken kann[1].

Nach den vorliegenden Veröffentlichungen (Taf. 7, 2) scheinen die Felsreliefs des Semempses-Semerchet aber doch noch nicht wirklich bis ins letzte die klassische ägyptische Form zu haben[a]. Wie diese, die Grundform[2], aussieht, zeigt uns das Holzrelief aus dem Grabe des unter König Djoser aus der dritten Dynastie (um 2750) begrabenen Hesire (Taf. 1, Vorsatzbild; Taf. 8), ein Werk, das zu den edelsten Erzeugnissen der Flachkunst aller Zeiten und Völker gehört. Was wir im Relief der Schiefertafel Narmers erst noch im Entstehen sahen, das finden wir hier und überhaupt bei guten Relieffiguren der Pyramidenzeit schön entfaltet. Eine Fülle verhaltenen und doch klaren plastischen Lebens in Umriß- und Flächengestaltung bewegt das Ganze, trotz der keuschen Feinheit der Hebungen und Senkungen, die oft erst dem Tastsinn die volle Erkenntnis gestattet, wenigstens in unserem nordischen Lichte.

Gegenüber den meisten vorher besprochenen Bildnissen bemerken wir nun beim Hesire im einzelnen folgendes: die Brustfläche ist, wenn auch etwas breiter als beim Stiertafelrelief, so doch immer noch verhältnismäßig schmal. Die Absetzung des großen Brustmuskels nach unten beschränkt sich auf den vordersten Brustteil, so daß also kein Grund vorliegt, anzunehmen, die Brust sei etwa in Vorderansicht gemeint. An der Stelle der bloßen Ausbuchtung und der in der Fläche liegenden Warze erscheint jetzt ein unverkennbares Seitenbild der Brust mit ihrer vorspringenden Warze. Der Bauch tritt leicht und natürlich über der Gürteleinziehung heraus. Vor allem aber sehen wir nun deutlich auch den Nabel, und zwar liegt er in einer Grube nahe dem vorderen Bauchumriß. Diese Nabelgrube läuft in eine flache, nach oben gestreckte Senke aus. Andere Reliefs stellen auch die Polster, die die Grube umgeben, dar (Taf. 45).

Für die frühere Art der Beschäftigung mit ägyptischer Kunst ist es bezeichnend, daß die eigentümliche Lage des Nabels erst durch A. Erman um 1885 angemerkt worden ist. Es ist das große Verdienst der Ermanschen Schilderung, zum ersten Male im wesentlichen vollständig alle äußerlichen Eigentümlichkeiten der ägyptischen Grundform des stehenden Menschen

1 S. 19 m. 2 S. 259 o.

aufgezählt zu haben. Sie lautet[a]: „In dem Bestreben, jeden Teil des Körpers möglichst von Der Seite zu zeigen, von der er sich besonders bezeichnend ausnimmt, bilden die ägyptischen Zeichner einen Körper, dessen wunderliche Wendungen der Natur durchaus widersprechen. Im allgemeinen wird er in Seitenansicht gedacht, wie das der Kopf, die Arme, Beine und Füße zeigen. Aber in diesem seitlichen Kopfe steht dann das Auge von vorn, und vollends der Rumpf fällt ganz verworren aus. Die Schultern sind nämlich von vorn gesehen, während die Schenkel doch in Seitenansicht stehen, und Brust und Unterleib müssen zwischen diesen Stellungen vermitteln. Bei der Brust geschieht dies dadurch, daß ihr hinterer Umriß einer Vorder-, ihr vorderer aber einer Seitenansicht angehört; der Unterleib ist etwa in Dreiviertel zu denken, wie dies die Stellung des Nabels zeigt." Die folgenden Worte, die sich auf die Arme, Hände und Füße beziehen, mögen vorläufig hier wegbleiben.

Gegen die Aufzählung der Äußerlichkeiten hätte ich nur in einem, allerdings wesentlichen Punkte Bedenken, das ist bei der Beschreibung der hinteren Rumpfbegrenzung. Mir scheint die Annahme, sie enthalte den Umriß einer von vorn gesehenen Menschenbrust, durch nichts gerechtfertigt. Man kann mit mehr Recht eine Rückenlinie sehen, die oben in ihrer Form etwas dadurch beeinflußt ist, daß sie in die Achselhöhle hineinlaufen muß. Ich meine, A. Erman hat nur unter dem Eindruck seiner Erklärung der Nabellage den hinteren Umriß so deuten können, wie er es tut. Immerhin muß, abgesehen von diesem Punkte, nach Ermans Vorschrift ein jeder eine äußerlich leidlich richtige ägyptische Figur ohne Vorbild zeichnen können. Für die Richtigkeit der Deutung aber beweist das natürlich nichts.

In der Tat kann ich die Beschreibung eben nur, soweit sie die Äußerlichkeiten betrifft, für gelungen halten. Die Deutung dagegen halte ich in ihrem wichtigsten Teile für unrichtig.

(Rumpf[b].) Zwar, daß man sich die Schultern in Vorderansicht denkt, ist, wie ihre Breite zeigt, selbstverständlich; ebenso, daß zu ihrem Bereiche auch noch die Schlüsselbeine gehören. Aber die Deutung des übrigen Rumpfes ist abzulehnen. Am bedenklichsten scheint mir die oben von mir gesperrte Stelle, die besagt, daß der angeblich aus Seiten- und Vorderansicht gemischte Leib zwischen den von vorn gesehenen Schultern und der seitlichen Beinansicht „vermitteln" solle. Um das, wogegen ich mich wende, recht klar herauszustellen, setze ich auch noch die verschärfte Fassung her, die F. W. v. Bissing der Ermanschen Ansicht gegeben hat, indem er sagt[c]: „Man hätte ihn (den Nabel) wie den übrigen Leib wohl von vorn geben können, hätte sich dem Künstler nicht das Problem geboten, aus der allein bezeichnenden Seitenansicht der Beine

in die allein bezeichnende Vorderansicht der Brust und Schultern überzuleiten. Gewohnt, wie er war, bei leblosen Gegenständen und Tieren den Standpunkt mannigfach zu wechseln, konnte ihm das auch beim Menschen keine Bedenken erregen. Aber es ist eine geniale Lösung, daß er den schroffen Übergang von der Seiten- zur Vorderansicht mildert durch die dazwischengeschobene Dreiviertelansicht."

Doch auf eine solche Lösung könnte nur ein Mensch aus ganz anderen Zeiten verfallen. Nach allem, was wir sonst in den alten Flachbildern finden, ist es ganz unmöglich, sich vorzustellen, daß ein Künstler des Alten Reiches, indem er sein Bild aus verschiedenen Ansichten begrifflich aufbaute, sich bewußt gewesen wäre, verschiedene Dinge, die nicht zueinander paßten, miteinander zu verkuppeln, und daß er zur Vermittlung eine ganz bestimmte Zwischenansicht erfunden hätte. Man beachte wohl, was F. W. v. Bissing richtig empfindet, daß es sich bei solcher Deutung nicht um unbewußte Vorgänge handeln könnte: „Man sieht, diese ganze Darstellweise ist die bis ins einzelne überlegte Schöpfung Eines Künstlers. Sie kann so, wie sie vor uns steht, in der Hauptsache nicht natürlich geworden, sondern muß einmal erfunden sein." Schärfer kann wohl der Gegensatz zu dem, was wir im vorigen Kapitel uns erarbeitet haben, nicht zum Ausdruck kommen. Ich komme immer wieder darauf zurück, daß, wer sich nicht von unserer heutigen Gewohnheit, die Natur zu sehen, freimachen kann, notwendig irregehen muß. Auch in diesem Sonderfalle hat man vergessen, daß man mit der Ermanschen Erklärung der Art, wie der Nabel gesetzt wird, Gedanken beim alten Künstler annähme, die man niemals ihm zutrauen darf, sondern allenfalls einem heutigen, der das treibt, was man wohl stilisieren nennt, und hinter dem die ganze lange Geschichte der heutigen Zeichenkunst liegt. Das ist etwas ganz anderes als das Übergleiten von einer Vollansicht in die andere, wie wir es auf S. 105 kennengelernt haben.

Was wir an die Stelle der abgelehnten Deutung des Unterleibes zu setzen haben, ist schon gegeben durch das, was ich[1] über die Brust auf der Stiertafel gesagt habe. Wie dort die der Warze, so bedeutet hier die Stellung des Nabels, daß man den Körperteil von der Seite erfaßt wissen will, wobei die den Nabel umgebenden Polster seitlich zusammenrücken (Taf. 45) müssen. Völlig in der Umrißlinie stehen konnte der Nabel noch weniger als die Brustwarze, da er ja sicher dort verschwinden würde und man ihn doch nun einmal nicht missen wollte. So hat denn in solchen Fällen, wo ein in der Körperfläche liegendes Merkmal an den Rand verschoben ist, der Wille zur Seitenansicht den Scheindruck einer scharfen Schräganansicht aufgegriffen und dadurch ausnahmsweise einer Verkürzung

1 S. 263.

zur Erscheinung verholfen[1]. Wir dürfen aber mit Bestimmtheit sagen, daß für den Ägypter, die Naturvölker und Kinder nicht die verkürzende Schräganſicht, ſondern die Seitenanſicht das Entſcheidende iſt.

Obgleich die meiſten übrigen Völker den Nabel als den Mittelpunkt auffaſſen, alſo ihn mit Vorliebe in die Leibesmitte rücken, kann ich doch auch hier ein Gegenſtück zum ägyptiſchen Verfahren beibringen, das mexikaniſche Bild von Abb. 239 mit dem als Kringel an der Bauchwand ſtehenden Nabel. Bei dieſer amerikaniſchen Zeichnung iſt übrigens der Bindeknoten des Schurzes, der doch unterhalb des Nabels liegen ſollte, ohne Rückſicht auf dieſen in die Mitte des Schurzgürtels gelegt. Bei ägyptiſchen Bildern iſt das meiſt nicht der Fall, ſondern die Gürtelſchließe wird wirklich unter den Nabel geſetzt, wo ſie entweder (Taf. 1) in ganzer Breite ſichtbar iſt, oder, wie manchmal das ⊂ am Königsſchurze des Neuen Reiches, in faſt richtiger Seitenanſicht nur zur Hälfte; es iſt dem Ägypter ja auch ſonſt geläufig, ſolche über den gezeichneten Körperrand übergreifende gleichſeitige Gebilde zur Hälfte zu zeichnen, wie wir es zum Beiſpiel an dem Halbkreiſe über dem Gefäßfuße von Abb. 31e geſehen haben[2].

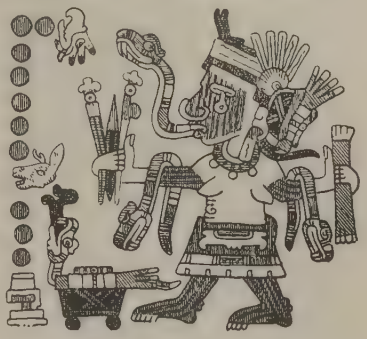


Abb. 239. Mexikaniſche Zeichnung.

Es iſt bemerkenswert, daß mit Bezug auf den Ort des Nabels manche Weſen mit dicken runden Bäuchen eine Ausnahme bilden. Den Landesgöttern am Throne Seſoſtris des Erſten (Taf. 20) iſt mit wahrem Behagen ein ſtraff runder Bauch mit einem in die Mitte geſetzten, und dadurch die Rundung betonenden Nabel gegeben.

Daß der vordere Umriß der Bruſt bei der klaſſiſchen ägyptiſchen Grundform eine Seitenanſicht darſtellt, iſt noch von niemand beſtritten worden. Gegen die Stiertafel liegt die einzige Veränderung darin, daß jetzt die Bruſtwarze in die reine Seitenumrißlinie geſchoben iſt, in der ſie bei ihrem Hervorragen ja auch noch hinreichend deutlich geſehen werden kann[a]. Daß ferner der Deutung des hinteren Umriſſes als Rückenlinie nichts entgegenſteht, iſt ſchon oben angedeutet.

Es ergibt ſich alſo, daß wir auch die Bruſt als eine Seitenanſicht aufzufaſſen haben, wenn wir das Wort „Anſicht" hier überhaupt brauchen wollen[3]; denn läge eine wirkliche Wiedergabe des Sinneseindruckes und

1 S. 213. 2 Vgl. Anm. 269a. 3 S. 97 u.

nicht ein vorstelliges Schaffen zugrunde, so müßte ja der dem Beschauer zugewendete Arm in der Rumpffläche liegen[1]. Es ist auch wichtig festzustellen, daß sich keine Spur davon findet, daß die Brust in ihrer Breitenansicht, also von vorn, gedacht sei. Davon müßte sich doch irgend etwas in der Modellierung der Fläche zeigen, vor allem sollte man beide Brustmuskeln ähnlich wie bei dem Schalenrelief (Taf. 3, 3), finden. Das ist bei der klassischen Grundform nie der Fall. Wo sich in den Flachbildern eine Modellierung der Fläche zeigt, erstreckt sie sich nach innen stets nur so weit, wie es etwa bei einer Seitenansicht zu erwarten wäre. Der von da bis zum Rücken liegende Flächenteil bleibt ganz unbestimmt. Man beachte auch, daß die Hautfalten, die unter den Brüsten, etwa in der Magengegend, sitzen (Taf. 29, 2; 30; 37, 3) stets nur ganz wenig in die Fläche hineinlaufen, ebenso wie in der mexikanischen Zeichnung (Abb. 239). Wie scharf ziehen sich dagegen bei Rundbildern, wenn man sie von vorn ansieht, diese Furchen und Wülste leistenähnlich quer über den ganzen Leib (Propyl. Bd. 2, 333).

Bei der Erörterung dieser Fragen sollte man nicht immer nur auf die Männerfiguren blicken. Die Frauenbilder geben die beste Hilfe gegen den Versuch, die Brustfläche als Vorderansicht aufzufassen. Wäre sie so anzusehen, so möchte man doch gerade bei der Frau auch die zweite Brust angedeutet erwarten, wozu es, wie wir gesehen haben, der Möglichkeiten genug gegeben hätte. Wie beim Relief Hesires[2], ist auch bei den Frauenzeichnungen des Alten Reiches auf die meist verhältnismäßig geringe Breite des Brustkastens hinzuweisen.

Das Frauenbild bringt uns noch auf eine andere, für alle diese Fragen sehr wichtige Beobachtung. Um einen Anhalt zum Bestimmen der Ansichten zu gewinnen, in denen die Körperteile des Menschen sich in den ägyptischen Flachbildern darbieten, hat man[a] auch Schmuckstücke herangezogen, mit denen der Körper behängt ist. Wenn wir ein Schmuckstück, von dem wir aus Rundbildern wissen, daß es seinen Platz mitten auf der Brustfläche hatte, auch in Relief und Zeichnung inmitten der Fläche finden, so liegt es verführerisch nahe, daraus zu schließen, daß hier auch die Brust selbst als Vorderansicht zu denken sei. Wohin es aber führt, aus der Lage von Schmuckstücken derartige Schlüsse zu ziehen, zeigen Fälle, bei denen es sich um wirklich in Seitenansicht gezeichnete Menschen handelt. Wenn etwas, so ist es sicher, daß die Mumie von Abb. 240 bewußt von der Seite gesehen ist. Danach scheint also die geflügelte knieende Götterfigur an der Seite, etwas über dem Ellenbogen, zu liegen. Und doch wissen wir von wirklichen Mumienhüllen her (Propyl. Bd. 2, 400, 3), daß solche schützenden[b] Figuren immer nur auf die Vorder-

1 S. 288 u. 2 S. 266 m.

seite der Brust gemalt waren[1]. Genau so ist es mit den gekreuzten Lederstreifen, die in Wirklichkeit immer vorn auf der Brust, in Abb. 220 und Taf. 42, 1 aber scheinbar auf dem Oberarm liegen. Die Beispiele ließen sich mit anderen Schmuckstücken beliebig vermehren. Ein genaues Gegenstück zu ihnen ist nun die Zeichnung der Frauenbüste mit ihrer Bekleidung. Wir wissen aus vielen Rundbildern (Propyl. Bd. 2, 236. 238), daß die breiten Tragbänder des älteren Frauenkleides, die vorn und hinten an den oberen Rocksaum genäht und über den beiden Schultern geknotet waren, gegengleich über beide Brüste liefen, diese bedeckend; denn sie hatten gewiß nicht nur den Rock zu tragen, sondern auch die Brüste zu halten. Wer würde aber auf den Gedanken kommen, aus Zeichnungen wie etwa Taf. 45 mit der bloßen Brust einen solchen wirklichen Sachverhalt zu erschließen? Wir sehen also, daß die Anordnung von Schmuck- und Kleidungsstücken gar nichts für die Ansicht des davon bedeckten Körperteiles besagt. Die Zeichner befriedigte es vollkommen, daß die Auflagen sich von einer Brustfläche abhoben. Die genaue Lage zum Körperteil anzugeben, bemühten sie sich gar nicht, und das war ja auch kaum nötig, denn jeder, der ihr Bild sah, deutete seine Angaben aus der täglichen Erfahrung heraus unbedenklich richtig. So beobachten wir also an den Kleidern und dem Schmucke der Brust wieder die Tatsache, daß, sobald ein Körper auf der Zeichenfläche festgelegt ist, beim weiteren Vorgehen seine Werte, soweit es auf die Bestimmung von Mitte, Vorder- und Hinterseite ankommt, sich ändern[2], so daß man in unserem Falle die Mitte der von Linien der Seitenansicht eingefaßten Brustfläche nun gleichsam als Mitte der vorderen körperlichen Brustfläche behandelt.

Abb. 240. Mumie mit aufgemaltem Brustschmuck. NR.

Das macht sich auch bemerkbar, wenn es sich um die Bestimmung der Rückenlinie handelt. Das altertümliche, aus Griffelhülse, Farbenbrett und Farbenbeutel bestehende Schreibzeug (Taf. 8. 37, 2) trug man, wie wir aus einer ganzen Reihe von Statuen wissen, so, daß das Brettchen auf der Vorderbrust, die Hülse und der Beutel auf dem Schulterblatt hingen. Für den Zeichner (Taf. 37, 2) tritt an die Stelle des Körperrückens die hinterste Linie der Zeichnung, wobei Vorn und Hinten natürlich aus der Bewegungsrichtung der Figur bestimmt werden. Daher kommt es, daß für uns Beutel und Hülse auf dem äußeren Umriß der Schulter zu liegen scheinen. — So können ägyptische Zeichner ein

1 S. 143 m. 2 Ähnliches S. 119.

Standbild vor seinem Rückenpfeiler wie in Abb. 241a darstellen. Es genügt dem Zeichner, die Vorstellung „das Bildwerk hat hinten einen Pfeiler" klar wiedergegeben zu haben. Natürlich sieht uns die Zeichnung viel vertrauter an, wenn die Figur in strenger Seitenansicht dargestellt ist (Abb. 241b). — Die breiten weichen Bänder, die seit der achtzehnten Dynastie von einigen Königskronen hinten im Nacken herabhängen, läßt man fast immer so laufen, als ob sie auf der Schulter auflägen (Abb. 243). — Die ältere lange Haartracht der Frauen ist im Rundbilde so geteilt, daß eine breite Masse hinten zwischen den Schulterblättern, der Rest in zwei dicken Strähnen vorn auf den Brüsten liegt (Propyl. Bd. 2, 236. 291, 1). Im Flachbilde fällt, der Seitenansicht des Kopfes entsprechend, die eine dieser beiden vorderen Strähnen vom Ohre aus senkrecht herunter (Taf. 11. 45), hinten aber wird die Haarmasse so geführt, als ob ihr Fall durch den Verlauf des Schulterumrisses bestimmt wäre; dabei wissen wir doch aus unzähligen Statuen, daß das Haar bei dieser Tracht die äußeren Schulterseiten überhaupt nicht berührte. Es hat sich eben wiederum dem Zeichner der hinterste Umriß seines Flachbildes an die Stelle des Körperrückens geschoben[1].

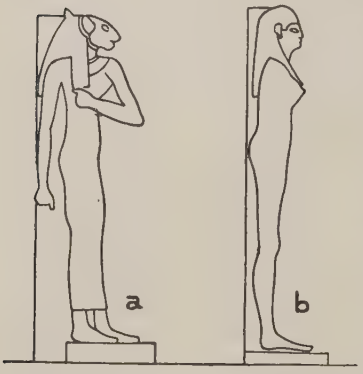


Abb. 241. Zeichnungen von Rundbildern mit Rückenpfeilern. Spätz.

Abb. 242. König mit der blauen Kappe. NR.

Abb. 243. König mit der blauen Krone. NR.

Eigentlich ist ja in der Grundform die Rückenlinie nur am Kopfe und am Halse, und dann erst wieder von der Achselhöhle abwärts zu sehen. So müßten also das Haar und überhaupt alle Dinge, die in Wirklichkeit von oben auf den Rücken herabfallen, im Bilde hinter der Schulter verschwinden und erst unter der Achsel wieder hervortreten. Dessen sind sich denn auch viele Zeichner wohl bewußt und handeln danach: jene Kronbänder werden manchmal an die wirkliche

1 Vgl. S. 117ff.

Rückenlinie zu führen gesucht (Abb. 242), wobei sie, aus Gewohnheit und auch der Natur der Grundform entsprechend, immer noch in einer kleinen Beuge fallen müssen. — Wenn ein Mann auf der Jagd in den Papyrossümpfen sich ein paar langstenglige Lotosblumen über die Schulter gehängt hat, so daß die Blüten vorn, die Stengelenden hinten herunterhängen, so erscheinen in der Zeichnung (Abb. 244) diese Enden neben der Rückenlinie. — Ja, wir finden gelegentlich auch lange, der der Frauen ähnliche Männerfrisuren hinten auf dem geradesten Wege an den Rücken hinuntergeführt (Abb. 245). Aus der Art, wie dieser Zeichner dann noch ganz ungewöhnlich die vordere Strähne geleitet hat, geht hervor, daß für ihn trotz der breiten Schultern die Brustfläche seiner Zeichnung hinten durch die Rückenlinie, vorn durch die Brustlinie der Seitenansicht begrenzt ist.

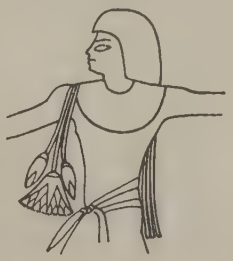


Abb. 244. Mann mit Lotosstengeln. NR.

(Kopf und Hals.) Über den Kopf enthält die Ermansche Beschreibung alles Wesentliche. Er, der eigentlich maßgebende Teil für den Ausdruck der Richtung des Handelns, wird fast durchweg in Seitenansicht gegeben[1].

Das Auge mit seinen regelmäßig schwarzen Brauen und Lidrändern erscheint stets sehr lang mandelförmig, ein Eindruck, der oft noch dadurch verstärkt wird, daß man den äußeren Zusammenstoß der Lider durch einen breiten wagerechten schwarzen Streifen, den sogenannten Schminkstreifen, verlängert, dem dann das Brauenende gleichläuft. Die im inneren Augenwinkel liegende Tränendrüse wird nicht beachtet. Die Regenbogenhaut ist meist braun — bei den blonden Libyern blau —, die Pupille schwarz, oft auch einfach beides schwarz. Das Menschenauge ist ausnahmslos, selbst da, wo man die seitliche Zeichnung des Menschenkörpers schon lange beherrscht, von vorn gesehen. Der urwüchsigen Vorstellung erscheint eben ein Auge immer in seiner Vollansicht. Und man

Abb. 245. Betender. MR.

1 Über Gesichter in Vorderansicht siehe S. 231 ff.; über die Nasendarstellung in ihnen 112. 211.

hat an dieser Zeichnung wohl darum so hartnäckig festgehalten, weil man nur in ihr, mit dem deutlich sichtbaren Weißen, den Kreisen der Regenbogenhaut und des Schwarzen, ein Auge als lebendig und blickend empfand; dieses Leben erhöhte man ja selbst bei sonst nur bemalten Reliefs manchmal noch durch Einlagen aus Bergkristall und farbigen Steinen in kupfernen Wimpern[a]. Den Begriff der Schwierigkeit wollen wir uns auch aus der Zeichnung des Auges fernhalten: die ägyptische Zeichenkunst hat eine ganz ähnliche Aufgabe, wie sie das Auge bieten würde, schon sehr früh gut gelöst in der Zeichnung der Fuß- und Fingernägel des Menschen, die in richtiger Seitenansicht gegeben werden (Taf. 38, 4. 7)[1]; ein scharf seitlich gesehenes Auge würde das Wesen der Geradansichtigkeit ebensowenig durchbrechen wie ein so gezeichneter Nagel[b]. Auch die griechische Kunst behält das von vorn gesehene Auge noch lange bei, als man schon alle möglichen Verkürzungen zeichnete, ja gerade als man anfing, Erregungen durch Mienenspiel auszudrücken[c]. Gemütswallungen zeigen sich in der ägyptischen Kunst, bis auf das Weinen, niemals in der Umgebung des Auges. Ein weinendes Auge wird, wie in der Schrift, durch drei vom unteren Lide, nicht nur aus dem Tränenwinkel, auf die Wangen laufende Wasserlinien gekennzeichnet[d]. Sonst werden augenblickliche Erregungen in der Regel nur durch Gebärdensprache ausgedrückt, deren Formen wohl eine Untersuchung im einzelnen verdienten. Das schläfrig blinzelnde Auge des müden Wächters in Abb. 111 (Taf. 50, 2) bildet den Übergang zum Ausdruck der dauernden Zustände, an denen der Ägypter durch die Gestaltung des Auges uns sehr wohl teilnehmen zu lassen vermag. So ist die Meisterschaft beachtenswert, mit der das Neue Reich den gespannt horchenden Ausdruck des Blinden zu treffen versteht. (Propyl. Bd. 2, 388). Die Reliefkünstler Ramses des Dritten wissen den Gesichtern gefallener Feinde deutliche Züge des Todes zu geben[e]. Dem Verhalten der verschiedenen Zeiten zur Augenbildung im Flach- und Rundbilde sollte man genauer nachgehen: die groß und klar blickenden Augen der Pyramidenzeit sind etwas ganz anderes als die von schwerem Oberlid überschatteten müden in manchen Bildnissen des Mittleren Reiches (Propyl. Bd. 2, 281; Taf. VI). Die Amarnazeit hat manchmal dieses Mittel des breiten Oberlides fein berechnend dadurch gesteigert, daß man ihm gegenüber das Unterlid fast völlig verschwinden ließ (Plastik 153), um so den verträumten Blick des Königs herauszubringen. Etwas Entsprechendes findet man sonst erst in der griechischen Kunst des vierten Jahrhunderts. Die ägyptische Spätzeit wieder ist meist durch fast papierdünne Lider gekennzeichnet (Propyl. Bd. 2, 436; 439; Taf. XXI). Auch die wechselnde flächenhafte Behandlung des Augapfels wäre zu beachten

1 S. 280 o. 283 o. Vgl. Anm. 213b Schluß (Schildzeichnung).

Am Ende der Spätzeit zieht er sich, beim Flach- wie beim Rundbilde, in den Winkeln öfters stärker als sonst, einem Kugelausschnitt entsprechend, in die Tiefe zurück. Es wird damit eine Form wieder aufgenommen, die sich auch im Alten Reich manchmal findet. — Die Rinne zwischen Nase und Mund wird in sorgfältigen Reliefs angegeben, natürlich, wie der Nabel, an den Umriß gelehnt. Die Lippen selbst sind bei Reliefs und Statuen oft durch einen feinen fadenförmigen Grat umrahmt, den man auch in der Natur, wenngleich selten, findet. Daß der Spalt zwischen ihnen, ebenso wie das Nasenloch, in gemalten Bildern des Neuen Reiches durch eine schwarze Linie gegeben wird, ist auf S. 74 besprochen. Augenblickliche Erregungen werden, soviel ich sehen kann, erst im Neuen Reiche, und auch da nicht häufig, um den Mund herum sichtbar, der dann auch rufend geöffnet erscheint[a]. Ernst und Kraftgefühl treten seit dem Mittleren Reiche in der Mundgegend oft wahrhaft ergreifend ans Licht[1]. Gelegentlich kommt da auch gütiges Lächeln vor; es wird im Neuen Reiche häufiger und ist in der Spätzeit weit verbreitet. Von daher haben es die Griechen als feste Kunstform übernommen[2]. Der Amarnakunst ist neben den Augen vor allem der Mund der Sitz ihrer Seelenkündung. — Die Ohren sitzen oft auffällig hoch am Kopfe, was man auch an Rundbildern vielfach beachtet hat, ohne es auch dort erklären zu können. Wollte man es auf eine Naturbeobachtung zurückführen, so müßte sie vom stehenden Künstler am nahe sitzenden Menschen gemacht und von da fälschlich auf andere Fälle übertragen sein; doch ist das recht unwahrscheinlich. Die Furchen und Buckel der Ohrmuschel sind schon vom Alten Reiche ab ziemlich richtig aufgefaßt.

Beim Halse zeigen uns gut ausgeführte Reliefs der Pyramidenzeit (Taf. 38, 2), wie der eine Kopfnicker vom Ohre herab richtig an den Treffpunkt der Schlüsselbeine heranläuft. Man[b] hat daran erkennen wollen, daß der Hals eine Dreiviertelansicht zeige, und sich auf das Zeugnis von Sachverständigen, Anatomen und heutigen Künstlern, berufen. Aber das ist nur wieder ein Beweis für eine alte Lehre, daß nämlich ein gelegentlich herangezogener Fachmann selten nützt, ja, wie in diesem Falle, geradezu in die Irre führen kann, da ihm meist die geschichtlichen Voraussetzungen, oft überhaupt der geschichtliche Sinn, fehlen. Es hilft dem Archäologen eben nichts, als daß er die Kenntnisse, soweit wie irgend nötig und möglich, sich erwirbt und dann selbst urteilt.

(Glieder.) Wir gehen von den unteren Gliedmaßen aus und betrachten zuerst die Darstellung der Frauenbeine.

(Beine.) Leider fehlen uns die Vermittler zwischen den oben be-

1 S. 30 o. 2 S. 22 o.

sprochenen Frauenbildern auf den vorgeschichtlichen Töpfen und der klassischen Grundform. Von der Pyramidenzeit an sind die Frauen (Taf. 45) stets mit einem bis unter die Waden reichenden engen Kleide bedeckt, das die darunter liegenden Körperformen nicht völlig verbirgt[1]. Wo nun die Frauen mit geschlossenen oder fast geschlossenen Beinen dargestellt sind, werden ihre Beine natürlich so gezeichnet (Abb. 254 links), wie wir es als Vorstaffelung für gleichlaufende gleiche Glieder desselben Körpers kennengelernt haben[2]: das dem Beschauer entferntere wird der Länge nach zum Teil durch das nähere verdeckt. Diese Darstellweise der Frauenbeine wird entstanden sein zur Zeit der zweiten oder dritten Dynastie. Die Altamerikaner zeigen bei Männern, die mit geschlossenen Beinen stehen, oft Rückstaffelung, die in Ägypten so gut wie überhaupt nicht vorkommt[3]. Der Unterleib des ägyptischen Frauenbildes wird in scharfer Krümme bis an den Umriß des zurückgestellten Beines herangeführt (Taf. 45), der sich seinerseits nach oben hin durch eine in die Leistengegend und oft auch noch um den Darmbeinkamm herum laufende Rinne fortsetzt. Wie die Stühle mit gestaffelten Löwenbeinen[4] lehren, muß man sich hüten, die Annahme der Schräganſicht über die Staffelung hinauf ausdehnen zu wollen.

Das obere Ende der Darmbeinrinne bleibt auch bei Männerfiguren über dem Gürtel öfters sichtbar (Taf. 37, 1), während bei ihnen die Muskeln vom Nabel abwärts bis mindestens etwas oberhalb der Knie meist durch den Männerschurz verdeckt werden, der nichts von den Körperformen sehen läßt. Nackte Männer- und Knabenfiguren (Taf. 11 unten links; Abb. 237) der klassischen Zeit zeigen, daß man die Beinansätze genau so behandelt wie bei der Frauenfigur. Da es fast unverbrüchliche Gewohnheit ist, daß das vom Beschauer entferntere Bein in der Bewegungsrichtung voransteht, liegt das Geschlechtsglied dann in der Fläche des vorgeschobenen Oberschenkels[5]. Die Schiefertafel mit dem Schlachtfelde zeigt deutlich (Taf. 2, 2), daß zu ihrer Zeit, trotz der scheinbaren Ähnlichkeit, bei den Männern von einer Schräganſicht dieser Stelle noch keine Rede ist; die Überschneidung des einen Beines durch den Umriß des andern[6] darf darüber nicht täuschen.

Die soeben erwähnte, wohl von A. Erman[a] zuerst beobachtete Gewohnheit gilt von Tier- und Menschenbildern: es setzen also in der ägyptischen Flachkunst die nach rechts gewendeten Zweifüßer das linke Bein vor; bei den Vierfüßern fügen sich dem beide Beinpaare, sodaß also fast sämtliche Vierfüßer gegen die Natur Paßgänger scheinen (z. B. Taf. 17, 2); und auch bei Vögeln in der Haltung von Abb. 37 steht

---

1 S. 125 u. 2 S. 190. 3 S. 191 o. 4 140 o. 191 o.
5 Vgl. S. 286 u. 6 S. 111 o.

der linke Flügel vor. Ganz zu erklären vermag ich mir die seltsame Tatsache nicht. Die Scheu vor Deckungen und Überschneidungen kann nicht das Entscheidende sein, denn der Grad des Deckens bliebe bei der umgekehrten Lage der Beine zueinander derselbe. Eher könnte die Bemerkung[1] zutreffen, daß in einem gewissen Zustande einer entstehenden Zeichnung die Figur recht unsicher zu stehen scheint, wenn man das zunächst liegende Bein, das naturgemäß zuerst gezeichnet wird, voranstellt. Eine solche Figur bietet ja, ehe das entferntere Bein zugefügt ist, dieselbe haltlose, standunfähige Ansicht, wie ein von links gesehenes Rundbild, bei dem das eine Bein durch den Rückenpfeiler und die Füllung verdeckt ist (Taf. 48, 2)[2]. So gibt es nur wenige Fälle, wo im Flachbilde das dem Beschauer nähere Bein voransteht. Bei arbeitenden oder sonst heftig bewegten Personen (Taf. 22, 3) glauben wir dann zu empfinden, daß durch das Abweichen von der Gewohnheit die Bewegung nachdrücklicher wirkt; aber auch bei ruhig stehenden oder gehenden Menschen kommt es vor. Eine unseren Augen seltsame Verschränkung ergibt sich oft, wenn Menschen auf einem vorgesetzten Beine knien, während das andere lang nach hinten gestreckt ist (Taf. 19, 2). Dann müßte nach unserer Zeichenart unbedingt die Ferse des knienden Beines hinter dem Oberschenkel des zurückgestreckten verschwinden. Viele Künstler können sich aber dazu nicht entschließen. Auf ihren Bildern liegt dann der Fuß in einer künstlerisch wirksamen, aber, wenn man sie sehbildlich faßt, unmöglichen Weise falsch überschneidend[3] diesseits des anderen Beines, besonders, wenn er mit senkrechter Sohle auf die Ballen gestellt ist (Taf. 35, 1).

Wo in Reliefs der nackte Körper bei Männern unterhalb des Schurzes wieder sichtbar wird, zeigen sich schon von den Schiefertafeln an, vor allem aber im Alten Reiche, die Muskeln um das Knie herum (Taf. 38, 5) oft gut beobachtet. Um kurz anzudeuten, wie die Bildung des Unterschenkels sich entwickelt, nehme ich als Anfang die Tafel mit dem Löwen auf dem Schlachtfelde (Taf. 2, 2). Die kräftigen Beine des Gefangenen oben rechts zeigen gut entwickelte Wadenmuskeln, aber eigentlich keinen Unterschied zwischen der Innen- und Außenseite der Unterschenkel. Seit der Tafel Narmers (Taf. 4, 1) beginnen langsträhnige Muskeln, in die die Enkel meist mit hineingezogen werden, zu überwiegen. Man bemerkt einen etwas sonderbar ausfallenden Versuch, Innen- und Außenseite zu scheiden, doch fehlt nun jede Andeutung der unteren Grenze des schönen großen Wadenmuskels. In den Reliefs der Pyramidenzeit, die Innen- und Außenansicht fast immer scheiden, biegt wenigstens manchmal die hintere der Längsfurchen etwas aus und nähert sich dem Wadenumriß (Taf. 13, 1). Die Längsfurchen bleiben aber betont und die

1 Frau G. Güterbocks. 2 S. 325 o. 3 S. 124 o.

straffen Muskelstränge treten besonders in gut durchgeführten Werken des Mittleren Reiches scharf hervor (Taf. 37, 4), während im Neuen Reiche die Beine oft fast an weibliche Formen erinnern. Das stimmt dazu, daß diese ganze Zeit in ihrer zweiten Hälfte etwas Weibliches hat[1]; so daß sogar öfters nur aus Zutaten zu erkennen ist, ob ein Mann oder ein Weib dargestellt ist, ja manchmal, bei beschädigten Stücken, selbst der Kenner sich nicht entscheiden kann. Erst in der fünfundzwanzigsten Dynastie findet man die Formen der Pyramidenzeit und des Mittleren Reiches wieder aufgenommen, aber weitergebildet[a]. Denn nun erst werden die einzelnen Muskelgruppen öfters richtig und klar umgrenzt. Das scheint sich bis zum Ende der Psammetichzeit zu halten (Taf. 37, 1). Danach greift dann wieder eine Behandlung um sich, die dem Neuen Reiche nähersteht. Anders als die der älteren Schiefertafeln legt die klassische ägyptische Kunst im allgemeinen[b] sehr wenig Wert auf körperliche Kraftformen und ist deshalb in der Angabe der Muskeln sehr zurückhaltend; auch auf den Ausdruck der Straffheit in den Kniegelenken beim Stehen verzichtet die Zeichenkunst manchmal (Taf. 8. 11). Soweit die Waden in Betracht kommen, mag deren Bau auch mit der oft bemerkten Tatsache zusammenhängen, daß sie im allgemeinen noch beim heutigen Ägypter nicht sehr stark entwickelt sind. Das Gegenspiel zu der ägyptischen Kunst bildet bekanntlich in allen diesen Dingen die assyrische.

Im Gegensatz zu den Frauen, die mit beinahe oder ganz geschlossenen Beinen dargestellt werden, wenn nicht ausdrücklich das Schreiten gemeint ist (Taf. 45), stehen die ägyptischen Männerfiguren so gut wie immer in offener Schrittstellung, auch wenn sie, von sitzenden oder mit geschlossenen Beinen stehenden Frauen (Abb. 131; Propyl. Bd. 2, 231, 2) umarmt, sicher nicht gehen. Stehen und ruhiges Gehen sind darum, da in beiden Fällen die Sohlen fest aufliegen, bei Männern nicht zu unterscheiden[c]. Jedenfalls kommt durch die ausschreitende Stellung der vielen Männerbeine in die ägyptischen Bilder etwas Tätig-Wirksames hinein: sie gibt den Eindruck der wirklichen Ortsbewegung oder bringt doch wenigstens die Bewegungsfreiheit vor Augen, das Vorrecht alles Lebendigen[d]. Der Haltungsunterschied zwischen Frauen- und Männergestalten gilt, besonders in älterer Zeit, ebenso wie für das Flachbild auch für das Rundbild. Daß im Flachbilde die „vorstellig-reine Seitenansicht", bei der nur Ein Bein sichtbar wäre, für lebende Menschen nicht gebraucht, und daß selbst bei Sitzenden der eine Fuß ein wenig vorgeschoben wird — was übrigens beim Rundbilde nie vorkommt —, haben wir früher schon bemerkt[2].

(Füße.) Manche altmexikanischen und hethitischen Bilder zeigen an

1 Anm. 165a. 2 S. 110 u.

beiden Füßen alle Zehen, wie in Oberansicht[a]. Innerhalb des Ägyptischen gibt es ähnliches bei den Figuren aufrecht gehender Affen, wenn es dem Zeichner gerade darauf ankommt, wissen zu lassen, daß Affen auch an den Hinterbeinen eben keine Füße, sondern Hände haben[b]. Wo Menschenfüße gelegentlich so wiedergegeben sind, also wie in Abb. 246, da liegen solche Zeichnungen in der durch die ganze Welt ähnlichen Schicht, die sich auch noch unter jeder hohen Kunst eigener Art erhält[1]. An der klassischen ägyptischen Menschendarstellung ist ein befremdender Zug, daß sie im Gegensatz dazu auch bei Dem Fuße, der dem Beschauer seine Außenseite zuwenden sollte, die kleineren Zehen nicht angibt (Abb. z. B. 247), als ob beide Füße von ihrer Innenseite gesehen seien; wir haben das Gleiche schon bei Reliefs aus dem Ende der Vorgeschichte festgestellt[2]. Zu dem Wegbleiben der kleineren Zehen kommt noch, daß, wie bei älteren griechischen Vasenbildern[c], die Wölbung der Fußsohle, die doch nur von der Innenseite her sichtbar ist, an beiden Füßen gegeben wird (Taf. 11), wodurch für unser Auge die Menschen etwas unsicher stehen. Einen von außen gesehenen Fuß fest auf die Erde gepreßt finden wir im Relief zum ersten Male in der Kunst von Amarna (Taf. 38, 6); Statuenfüße stehen immer so. Vereinzelt seit dem Ende der Regierung Thutmosis des Vierten oder dem Anfange Amenophis des Dritten, häufiger von der Amarnazeit ab, kommen auch im Flachbilde alle Zehen eines Fußes in reiner Seitenansicht vor, einer den anderen überschneidend (Taf. 38, 6)[d]. Das Fehlen der kleineren Zehen sowohl wie die ständige Angabe der Wölbung weisen auf eine Vorstellung, der die innere Fußseite zugrunde liegt. Beides hängt also zusammen und muß gleich gedeutet werden. Die Wunderlichkeit löst sich am besten, wenn man annimmt, daß die Urwahrnehmung nicht am fremden, sondern am eigenen Körper gemacht ist. Bei der Art, wie Menschenbeine bewegbar sind, werden Betrachten und Betasten der eigenen Füße natürlich weit häufiger den Innen- als den Außenrand der Fußsohle treffen; so mag es kommen, daß das ägyptische vorstellige Fußbild auf die Innenansicht des Fußes festgelegt ist[3]. Die sehr merkwürdige Fußzeichnung ist also wohl ein Überlebsel aus den Anfängen des Zeichnens, denn man kann gerade bei Kindern und Naturvölkern[4] oft feststellen, welche Bedeutung für die Darstellung des Menschen nicht nur das eigene Körpergefühl, sondern geradezu die Beobachtung des eigenen Leibes hat. — Von der Pyramidenzeit ab wird bei den allein sichtbaren großen

Abb. 246. Kritzelei auf einer Schiefertafel. Fz.

1 Vgl. S. 123 u. 2 S. 261 u. 3 W. Stapel brieflich.
4 Anm. 101 b.

Zehen der Nagel fast stets in richtiger Seitenansicht[1] angedeutet (Taf. 38, 7). — Die Enkel werden auch bei nur gemalten Bildern manchmal durch eine nach oben offene U-förmige Linie umzogen[2].

(Arme.) Die Arme hängen in der Ruhe frei zu beiden Seiten des Körpers herab. Dadurch entsteht, wenn man an den ursprünglichen Sinn der Außenlinien des Rumpfes denkt, wieder einmal einer jener eigentümlichen Bedeutungsumsprünge[3]. Denn während in der Zeichnung die Arme, genau genommen, vor der Brust und hinter dem Rücken herabhängen, sind sie natürlich an deren rechter und linker Seite zu denken, so daß also die Umrißlinien des Rumpfes den Dienst für vorn und hinten sowohl wie für rechts und links zu versehen haben, ganz wie bei der Brust, auf der Schmucksachen liegen[4]. Obgleich bei den Frauenbildern die vorspringende Brust eigentlich recht hinderlich ist, läßt man doch die Brust den Arm nur selten überschneiden, sondern man entgeht dem gern durch leichtes Anheben des Armes[a]. Die Hautbrücke von Brust zu Arm in der Achselhöhle wird meist durch ein übergreifendes Häkchen (Taf. 1) gegeben. An beiden Schultern liegt, wenigstens in der fünften Dynastie, bei guten Reliefs (Propyl. Bd. 2, Taf. V) in der Fläche des dreieckigen Oberarmmuskels ein unten spitzes Langrund, das aber meist in zwei senkrechte Furchen aufgelöst ist (Taf. 13, 1)[b]. Beim Rundbilde sitzen sie nicht auf der vorderen, sondern auf der seitlichen Fläche: es sind die Furchen zwischen den Bündeln des dreieckigen Schultermuskels gemeint. Die Armmuskeln sehen wir zuerst auf der Schiefertafel Narmers (Taf. 4) beachtet. Den Unterarm beherrschen dort ein paar straffe Längssträhnen, während in den Oberarmen je eine Furche sichtbar wird, die etwa der innen hinter dem zweiköpfigen Muskel liegenden entsprechen könnte. Wenn man annähme, daß dies mit vollem Bewußtsein einer Naturansicht nachgebildet wäre, so müßte man glauben, der Künstler wolle andeuten, daß der zum Schlage ausholende rechte Arm von der Innenseite gesehen sei. Ich muß jedoch gestehen, daß mir diese Annahme nicht wahrscheinlich ist[5]; vielmehr wird die Vorstellung des vorderen Armes auf den hinteren übertragen sein. Es ist etwas anderes, wenn wir bei dem Bilde desselben Königs auf Taf. 44 die Fläche des angehobenen Unterarmes mit etwas wie Adermaschen, die des hängenden mit Längsfurchen bedeckt sehen, oder wenn wir bei dem einen der Holzreliefs Hesires (Taf. 37, 2) an dem, vom Beschauer aus, rechten Arme die Furche des zweiköpfigen Muskels deutlich erkennen, während der andere eine glatte Oberfläche zeigt. Da wird also mit voller Absicht der eine Arm vom anderen in der Ansicht unterschieden, wobei, wie bei den Beinen, das im Bilde voran-

1 Vgl. S. 283 o. 2 Vgl. S. 76 o mit Anm. 76 a. 3 S. 119. 4 S. 271. 5 Wohl aber wäre sie es im NR, S. 262 u.

stehende Glied, hier die Schulter mit dem zugehörigen Arme, als vom Beschauer entfernt gefaßt wird, eine Auffassung, bei der gewiß das Anklingen eines Sehbildeindruckes mitgewirkt hat[1]. — Wie A. Erman[a] bemerkt hat, gilt in älterer Zeit, ähnlich wie bei den Beinen, die Gewohnheit, daß, wenn ein Arm weiter vorgestreckt werden soll als der andere, dies fast immer der in der Bewegungsrichtung der Figur voranstehende ist. Dadurch kommen öfters Figuren zuwege, in denen uns die Menschen Linkser zu sein scheinen, wie die Priesterin in Abb. 247. Und doch hat gerade in diesem Bilde der Künstler durch die Führung des andern Armes betont, daß dieser der linke, der vorgestreckte aber der rechte ist. Den Körper für eine Rückenansicht, wie Abb. 254 Mitte, zu erklären und sich dadurch aus der Verlegenheit zu ziehen, geht nicht an, wie die Zeichnung der Beine beweist. Im Alten Reiche sind Ausnahmen von dem Ermanschen Satze, wie Abb. 247 links, selten. Im Neuen Reiche aber gilt die Scheu vor Überschneidungen nicht mehr so; damals wird man es wohl gerade angenehm empfunden haben, daß dadurch der Einklang in der Bewegung von Armen und Beinen aufgehoben wurde, an dem man sich früher erfreut hatte[2]. —

Abb. 247.
Priester und Priesterin. Pyr.

Bei Figuren, die sich auf den langen Stock stützen, wird übrigens oft, besonders im Alten Reiche, im Umriß die leichte Schwellung des angespannten zweiköpfigen Oberarmmuskels wiedergegeben (Taf. 11).

(Hände.) Es scheint nicht willkürlich, sondern für gewisse Fälle durch die Sitte geregelt gewesen zu sein, ob auf Bildern die Hände geöffnet oder geschlossen gegeben werden. Aber ihre Haltung wird auch künstlerisch bedeutsam sein, ähnlich wie in der Rundbildnerei. Denn wenn dort die Männer weit öfter als die Frauen eine ledige Hand zur Faust ballen, und wenn an den mumienförmigen Särgen die offene oder geballte Hand fast ein Scheidemittel für Frauen- und Männersärge ist[b], so darf man das nicht nur äußerlich nehmen. Eine geschlossene Hand soll vielmehr sichtlich die gehaltene männliche Kraft ausdrücken.

Hängt die im Bilde voranstehende Hand leer herab, so ist ihr Daumen stets dem Körper zugekehrt (Abb. 248).

Die in der Zeichnung hinter dem Rücken herabhängende geöffnete

---

1 Vgl. S. 213. 2 Vgl. S. 189 m.

Hand ist meistens so gestellt, daß der Daumen vom Körper abgewendet ist (Taf. 36, 1 Frau). Solche wunderliche Haltung bietet die größten Schwierigkeiten, solange man diese ganze Menschenfigur als Wiedergabe Einer wirklichen Ansicht auffaßt. Denn dann dürfte es unmöglich sein zu erklären, wie der Daumen hier auf diese Seite der Hand geraten kann. Man tut aber dem Künstler Unrecht, wenn man sein Werk so betrachtet. In Wirklichkeit ist seine Absicht nur, den Eindruck zu erwecken, daß „beide Hände die gleiche Haltung" haben, und das erreicht er auf seine Weise durchaus. Wenn in ihm die Vorstellungen überwiegen: „die beiden Hände liegen gegengleich" oder „die Daumen (oder die Innenflächen) beider Hände liegen an der Körperseite", so ist er durch kein „Gesetz" gehindert, auch das auszudrücken, wie eine ganze Reihe von Bildern zeigt (Abb. 248).

Abb. 248. Stehender Mann. Pyr.

Die geöffnet herabhängende Hand der Grundform wird fast stets leicht gekrümmt. Bei solchen gekrümmten Händen, mögen sie hängen oder vorgestreckt sein (Taf. 38, 4), gibt man allen fünf Fingern die Seitenansicht. Wir werden uns diese Hände im ganzen gewiß von der Seite vorstellen sollen. Aber an eine einheitliche Ansicht der Hand dürfen wir, obgleich die immer nebeneinander sichtbaren vier Finger eine Schräganansicht von außen vortäuschen könnten, nicht denken. Ich habe wenigstens niemals sicher beobachtet, daß sie sich, wie in der Staffelung, teilweise decken.

Eine ganz merkwürdige Hand bietet Taf. 38, 3, ein Ausschnitt aus einem Relief des Neuen Reiches, das eine Statue, und zwar, wie es bei diesen üblich ist[1], in Seitenansicht darstellt. In älterer Zeit pflegte man bei wirklichen Statuen die Innenflächen der unbeschäftigt und geöffnet neben dem Körper herabhängenden Hände dem Körper zuzukehren (Kleinplast. 71.72). In der achtzehnten Dynastie kommt es auf, die Handflächen der Statuen nach hinten zu richten (Kleinplast. 78. 79.84), und einen Versuch, bei der Zeichnung einer Statue deren Seitenansicht auch auf eine so gehaltene Hand auszudehnen, also die Hand von ihrer Kleinfingerseite her zu zeichnen, stellt das besprochene Bild vor.

Wenn eine Hand, sei es die rechte oder linke, etwas berührt, liegt der Daumen immer an dem, was sie berührt; so kommt die Handhaltung von Taf. 13, 1 und 38, 4, von Abb. 100 und 102 zustande. Eine Hand, die Flaches trägt, ist fast nie fest an den Gegenstand angedrückt (Taf. 38, 4). — Wenn

1 S. 291.

die Vorstellung des umspannenden Haltens kugliger Gefäße oder dergleichen wirkt, so wird der Daumen an die den vier Fingern gegenüberliegende Seite gelegt; dabei könnte es manchmal so scheinen, als ob man statt der vier Finger nur einen, also eine Seitenansicht der Hand, zeichne; doch sieht man bei genauer ausgeführten Bildern alle vier Finger (Abb. 249).

Was die Nägel anbetrifft, so wird der des Daumens stets von der Seite gezeichnet[1]. Auch die der vier andern Finger findet man meist ebenso, nur bei einer von der Rückseite gesehenen Hand mit straff nebeneinander ausgestreckten Fingern ⏤ und bei einer von der Innenseite, aber mit eingeschlagenen Fingern, gesehenen Faust (Taf. 38, 1) erscheinen diese Nägel in voller Aufsicht.

Schon im Alten Reiche setzt in der Zeichnung eine zierliche Rückbiegung der Fingerspitzen ein, die von der Kunst des Neuen Reiches in ihrer Freude an ornamentisch schönen Linien dann oft recht weit getrieben wird (Taf. 39, 2). Finger, die sich richtig in Gelenken biegen, sieht man eigentlich erst als Entdeckung der zweiten Hälfte der achtzehnten Dynastie (Taf. 37, 3). Die Beweglichkeit der Finger ist überhaupt in alter Zeit sehr gering, dagegen liebt das Neue Reich oft ein lebhaftes Fingerspiel (Taf. 39, 1). Ein hübsches Beispiel, die verschränkten Finger des Königs Amenophis des Vierten und seiner Frau, sei hier abgebildet (Abb. 250), doch ist so etwas selbst in Amarna sehr selten. Sonst liegen auch dort Hände, die einander fassen, lose und fast gestreckt ineinander, wie es noch heute feinerer ägyptischer Sitte entspricht.

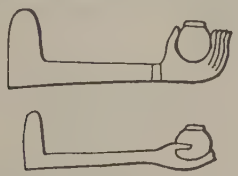


Abb. 249. Arm mit Kugelgefäß. Schriftzeichen. Pyr.

Abb. 250. Die Hände des Königspaares. NR.

Damit haben wir die breitschultrige Grundform des ruhig stehenden Menschen im wesentlichen betrachtet. Zusammenfassend muß ich noch einmal einschärfen, daß man diese Figuren niemals als mit Einem Blick erfaßte Menschengestalten beurteilen darf. Das wird der Absicht der Künstler nicht gerecht und beeinträchtigt die ästhetische Würdigung[2]. Die Bilder sind vorstellig aus geradansichtigem Ausdeuten der „Schau" vom

1 S. 280 o. 274 o. 2 Vgl. S. 206 o.

Menschen erwachsen und zeigen daher für unser Auge oft unvermittelte Übergänge, Umspringen um neunzig Grad, wie alle „vorgriechischen" Menschendarstellungen. Bei der altertümlich-griechischen liegt für uns der schärfste Bruch zwischen Schenkeln und Leib, bei der mexikanischen (Abb. 239) zwischen Leib und Brust, bei der ägyptischen Grundform zwischen Brust und Schultern. Eins ist für uns erträglicher als das andere, im Kern sind sich aber alle diese Verfahren gleich. Während wir, die auf einheitliche Sehbilder eingestellt zu sein pflegen, uns beim Anblick solcher Menschenbilder verwirrt hin und hergeworfen fühlen, wird der Ägypter gerade in der Fülle der klar und geordnet ausgebreiteten einzelnen Vorstellungsbilder[1] einen besonderen Reiz an seinen Figuren empfunden haben.

Abb. 251. Ägyptische Skizze des Empfangsfensters im Königspalaste. Oben der König. NR.

Außer der soeben gemachten Einschränkung, daß wir nur die Ruhestellung ins Auge gefaßt, also im allgemeinen keine Figur benutzt haben, die handelnd bewegt ist, muß ich jetzt noch einen anderen Vorbehalt aufdecken, nämlich den, daß wir nur die Verhältnisse an rechtshin blickenden Figuren betrachtet haben. A. Erman[a] hat gesehen, daß, wo es im Belieben des ägyptischen Zeichners steht, eine Figur zu stellen, wie er will, er sie nach rechts blicken lassen wird. Das hängt gewiß damit zusammen, daß die ägyptische Schrift von rechts anfängt[2]; uns, die wir von links anfangen zu schreiben, stellt sich beim Zeichnen eines Menschen wohl meist umgekehrt eine linkshin blickende Figur ein. Es gibt manchen Beweis für die Richtigkeit des Ermanschen Satzes, kaum aber einen hübscheren als den folgenden. Ein Maler des Neuen Reiches hat sich auf einer Scherbe das Empfangsfenster des Königspalastes gezeichnet, mitsamt den

1 S. 292 o. 2 S. 247 o.

umgebenden Bildern (Abb. 251). Niemals kommt es in Ägypten vor, daß einander entsprechende Hauptfiguren im Schmuck der wirklichen Wände neben Türen und Fenstern anders als im Gegensinne stehen (Propyl. Bd. 2, 219. 327. 329); so standen sie sicherlich auch an dem Fenster, das der Zeichner im Kopfe gehabt hat. Wenn nun in seiner Zeichnung die Vögel und Könige auf beiden Seiten des Fensterrahmens gleichsinnig nach rechts sehen, so war der Trieb, Figuren nach rechts sehen zu lassen, offenbar so rege, daß er hier sogar den sonst immer siegenden Trieb nach Gegengleiche nicht aufkommen ließ. A. Ermans Satz hat viel dazu beigetragen, unsere Erkenntnis der ägyptischen Darstellung des Menschen zu klären. Denn er hat einen beträchtlichen Unterschied zwischen rechts- und *linkshin blickenden Figuren* erkannt und sichtbar gemacht[a]. Wir haben gesehen, daß die nach rechts gewendeten zwar durchaus nicht eine einheitliche Ansicht wiedergeben, aber daß sich doch eine allgemeingültige feste Form herausgebildet hat, in der den Teilen ihre Stellung und Einzelform angewiesen ist. Bei den nach links gewendeten ist das nun offenbar nicht der Fall gewesen, und so findet man beim Vergleichen mehrerer solcher Figuren die verschiedensten Ansichten für die selben Teile. Ein Beispiel sei die schon oben[1] besprochene zeichnerische Darstellung des stehenden Mannes mit dem, wie wir aus Statuen wissen, stets links gehaltenen langen Stabe und dem rechts getragenen kurzen Keulenzepter. Im rechtshin gerichteten Flachbilde des Menschen gilt der im Bilde vordere Arm als der in der Natur linke, der hintere als der rechte[2]. Dementsprechend ist denn auch (Abb. 131), ganz wie wir es erwarten, die linke Hand von ihrer Innenseite mit eingeschlagenen Fingern zu sehen, die rechte vom Rist her, und das wagerechte Zepter durchschneidet den Leib. Wenn wir heute einer solchen Gestalt eine andere gegengleich ausgebreitete, nach links gerichtete gegenüberstellen sollten, ohne die Verteilung der Stäbe auf die Hände zu vertauschen, so bliebe uns nichts anderes übrig, als sie vom Rücken her gesehen zu zeichnen. Dabei müßte die körperlich linke Hand am langen Stabe ihren Rücken zeigen, die herabhängende rechte die eingeschlagenen Finger. Das Zepter müßte hinter dem Leibe verschwinden und der Schurz nicht seine Vorderseite mit dem Überschlag, sondern seine Rückseite weisen. In Wirklichkeit kennt der Ägypter bis zum Neuen Reiche Rückenansichten überhaupt nicht, die übrigens an sich der geradaufsichtigen Vorstellungsbildung durchaus nicht widersprechen. Die frühesten wirklich vom Rücken her gesehenen Figuren kommen erst in der achtzehnten Dynastie vor[3], und auch da ganz vereinzelt. Bei den linksgerichteten Stabträgern finden wir am langen Stabe bald die Innen-,

---

1 S. 49. 2 S. 281 o. 3 S. 212 u. und 292 u. zu Abb. 254. Abb. 247 rechts ist keine Rückenansicht (S. 281 o).

bald die Außenseite der Hand, am kurzen Zepter den gleichen Wechsel. Das Zepter selbst ist das eine Mal durch die Fläche der Schenkel durchgeführt, das andere Mal verschwindet es hinter ihr. Bei jedem Teile kommt danach sowohl dasselbe wie bei der rechtsgerichteten Figur vor, wie die Umkehrung dieses Teiles; nur die Rückenansicht des Schurzes sieht man nie. Die etwaigen Umkehrungen der Teilansichten gegen das rechtshin blickende Bild beziehen sich also durchaus nur eben auf diese Teile und haben, wo sie vorkommen, nur die Aufgabe, gerade diese Teile als der rechten oder der linken Hand zugehörig zu kennzeichnen — wenn der Meister Wert darauf legt. An eine Rückenansicht ist nicht im geringsten gedacht[a]. Wir dürfen sogar sagen, daß die Tatsache des Ausbaues der „Schau" durch Einzelvorstellungen, die nicht einheitlich als Sehbild zusammengefaßt sind, bei der linksgerichteten Gestalt meist noch viel handgreiflicher heraustritt als in den rechtshin blickenden. Wer der Neigung zu unterliegen fürchtet, ägyptische Menschenbilder mit unseren Augen anzusehen, der dürfte gerade in der Betrachtung linksgerichteter Figuren Schutz gegen die Versuchung finden.

Der Widerspruch zwischen dem ägyptischen Bilde und unserem Empfinden könnte manchmal auch dadurch zustande kommen, daß Wir bei den Begriffen rechts und links uns in die dargestellten Wesen versetzen, während der Ägypter rechts und links vielleicht einfach nach der Lage auf der Zeichenfläche verteilt hat. In einem heiligen Buche ist Anweisung gegeben für das Entwerfen des zugehörigen Bildes der Himmelskuh. Unter den Angaben steht eine[b], die besagt, daß ihr Euter in die Fläche des linken Beines zu legen sei. Das erhaltene Bild (Ägypten S. 306)[c] zeigt eine linkshin blickende Kuh mit schreitenden Beinen, und das Euter liegt richtig in der Fläche des vorgesetzten Hinterbeines[1]. Aber nach ägyptischer Zeichensitte[2] ist bei linksgewendeten Tierfiguren dieses vorgesetzte Bein für uns das rechte und nicht, wie es der Text verlangt, das linke. Will man nicht annehmen, das Kuhbild habe in dem ursprünglich zum Text entworfenen Bilde rechtshin gesehen, wobei dann das Euter wirklich in der Fläche des linken Beines gelegen hätte, so bleibt nichts übrig, als daß der Ägypter hier bei einer Zeichnung Das Bein das linke nennt, das auf der Malfläche links steht. Eine andere Inschrift[d] beschreibt ausdrücklich, daß ein besiegter Fürst zur Unterwerfung kam und dabei mit der Rechten ein Roß führte, in der Linken ein Sistrum trug. Im Bilde, das diesen Vorgang darstellen soll, würde jeder von uns umgekehrt den Pferdezügel in der Linken und das Sistrum in der Rechten des linkshin gekehrten Fürsten zu sehen glauben[e].

---

1 S. 276 u. 2 Ebenda.

Ehe wir uns nun dazu wenden, die weiteren Schicksale der Grundform zu schildern[1], ist erst noch eine andere Form zu untersuchen, bei der die breiten Schultern verschwinden, das Ganze also immer mehr auf eine reine Seitenansicht des Menschen hinausläuft. Wenn wir auch zu den schon früher immer als Seitenbilder gedeuteten Teilen noch zwei weitere, den Leib und die Brust, hinzugefügt haben, so zeigen doch meine letzten Worte, daß ich mich hüten würde, zu sagen, die Grundform solle eine Seitenansicht wiedergeben. Die breiten Schultern würden das ja allein schon aufs bündigste widerlegen. Wir dürfen in Wirklichkeit nur sagen, daß die meisten Teile der Figur in Seitenansicht gedacht sind.

Trotzdem werden wir nicht leugnen, daß in der übergroßen Anzahl der von der Seite gesehenen Teile sich ein Hindrängen zur Seitenansicht des Ganzen ausprägt[a], dem Grundzuge aller ägyptischen Flachbildnerei entsprechend, nach dem fast alle Wesen nur in Bezug auf andere vorhanden sind, die neben ihnen in derselben Malebene dargestellt oder mehr oder weniger bewußt vorgestellt sind[2].

Schon in den Denkmälern der Frühzeit finden sich einige recht reine Seitenumrisse des Menschen auf den Schiefertafeln und den verwandten Denkmälern, und zwar da, wo es sich um Leute handelt, die im Bilde mit beiden nach Einer Seite gehobenen Armen tätig (Taf. 3, 1; 4, 2 Mitte, und oben die Standartenträger), oder die so eng in ein Obergewand gewickelt sind, daß sie die Arme nicht frei haben, etwa wie Taf. 18, 1[3]. Daneben stehen, wo im Bilde die Arme nach beiden Seiten gerichtet sind oder frei hängen, die breiten Menschenfiguren, und zwar in dem Relief von Taf. 3, 3 und seiner Sippe[4] mit zwei großen Brustmuskeln, in anderen mit glatter Brustfläche. So hat also, wie bei den Tierbildern zu allen Zeiten das Seitenbild das übliche ist, auch für gewisse Fälle des Menschenbildes schon jene Zeit in der Seitenansicht den Grund zu einer einigermaßen einheitlichen Darstellung gelegt. Man gewann sie dadurch, daß man darauf verzichtete, die eine der beiden widerstreitenden Achsen, hier die breitere, wiederzugeben.

Seit der Zeit aber, wo die klassische breitschultrige Grundform in Ägypten fertig ausgebildet ist, scheint es fast, als ob unter ihrem Druck diese Ansätze gleichsam ertötet seien, so daß man sich den Weg von neuem erkämpfen mußte: wieder ein Beispiel, wie zäh in der Kunst das Leben einer einmal geschaffenen Form ist. Diese Zähigkeit ist besonders stark in einer Kunst, die so früh wie die ägyptische ihre Gestalten nach festen Proportionsregeln schafft, was ja immer leicht die Gefahr der Verfestigung bringt[5]. So ringt sich auch das neue Seitenbild beim lebenden Menschen

---

1 S. 290 u. 2 S. 221 m. 3 Zur Lage von Schmuckstücken bei der Seitenansicht siehe S. 271 m. 4 S. 261 u. 5 S. 327 o.

nur äußerst schwer wieder von der Grundform los. Viele Jahrhunderte lang klebt man noch an dieser und bewahrt Reste von ihr im Gemisch mit dem Neuen.

Ich kenne keinen Fall, wo sich die im Bilde hintere Schulterbreite gehalten hätte und die vordere verschwunden wäre; selbst bei der auch sonst sehr absonderlichen Darstellung von Taf. 46, 1 ist gewiß eher ein Speckbuckel gemeint als die von vorn vorgestellte Schulterlinie.

Meist wird umgekehrt die Rückenlinie sicher und klar erfaßt. Dagegen bemerkt man schon auf der Tafel Narmers (Taf. 4, 2 Mitte), daß der vordere sich kaum so glatt wie der hintere Brustumriß in den Halsumriß überführen ließe. Erst wenn wir dies versuchen, sehen wir, was durch den geschmeidigen Fluß der Armbewegung verdeckt ist, daß nämlich die Schulter in eigentümlicher Weise vorspringt. Das verstärkt sich noch seit dem Beginn des Alten Reiches unter dem Einflusse der geometrisch ausgebauten Grundform. Die Zeichner können sich nun erst recht nicht dazu entschließen, die breite Schulter aufzugeben. Die dem Beschauer abgewendete, im Bilde vordere Schulter tritt immer weiter, bis zur vollen Breite der Grundformschulter, heraus, ihr Arm wird ganz wie bei der Grundform angesetzt (Taf. 13). Den scharfen Widerspruch zu der flüssigen Rückenlinie empfindet man offenbar nicht. Die Behandlung der dem Beschauer zugewendeten Schulter spaltet sich in diesem Falle in zwei Unterarten[a]: entweder wird der Arm eben da an die Brust gefügt wo der andere, so daß die Figur so aussieht, als ob der Oberkörper der Grundform der Länge nach zusammengefaltet sei (Taf. 9, 1); Abb. 252 rechts gibt also im Flachbilde dieselbe Haltung wieder wie das Rundbild daneben: man wollte zeigen, daß beide Arme vorn vor dem Körper liegen. Oder aber (Taf. 13) man erfaßt wenigstens, daß die dem Beschauer zugewendete Schulter verkürzt ist, und trägt deren Armansatz an den Rückenumriß an, wobei die Achselhöhle fast regelmäßig nicht übersehen wird, die Schulter aber oft übermäßig einschrumpft.

Diese beiden Formen, die dann nur sehr allmählich wieder durch Abrunden der Schultern gemildert werden, aber, vor allem in religiösen Darstellungen, noch im Neuen Reiche oft aufs schroffste durchgeführt wieder auftauchen[b], sind ursprünglich an die vorwärts gerichtete Bewegung beider Arme geknüpft, und die erste (Taf. 9, 1) bleibt es auch. Aber die zweite (Taf. 13, 2) findet sich vom Ende der fünften Dynastie ab selbst bei den würdevollen, ruhig stehenden Figuren der Grabinhaber. In der sechsten Dynastie ist sie besonders beliebt und kommt bis ins Mittlere Reich vor. Da hängt dann (Taf. 13, 2; 46, 1) der eine Arm wirklich, wie es der Seitenansicht entspricht, innerhalb der Oberfläche senkrecht herab. Dabei werden Achsel- und Schulterlinie meist mehr oder weniger weit in den Körper hineingeführt; manchmal aber hängt der Arm innen un-

mittelbar an der Rückenlinie. Nach dem Mittleren Reiche werden diese wunderlichen Gebilde, soweit würdevolle Personen in Frage kommen, aufgegeben, und erst die altertümelnde Spätzeit sucht sie wieder hervor.

Man möchte kaum annehmen, daß so etwas an irgendeiner Stelle der Welt ein Gegenstück habe. Und doch ist es so. Ich will nur auf vorderasiatische Darstellungen hinweisen (Propyl. Bd. 2, 533 u. ö.). Aber auch in den Reliefs des Tempels von Angkor-Wat (Alt-Kambodscha) in Hinterindien aus dem vierzehnten Jahrhundert n. Chr. finden wir Figuren,

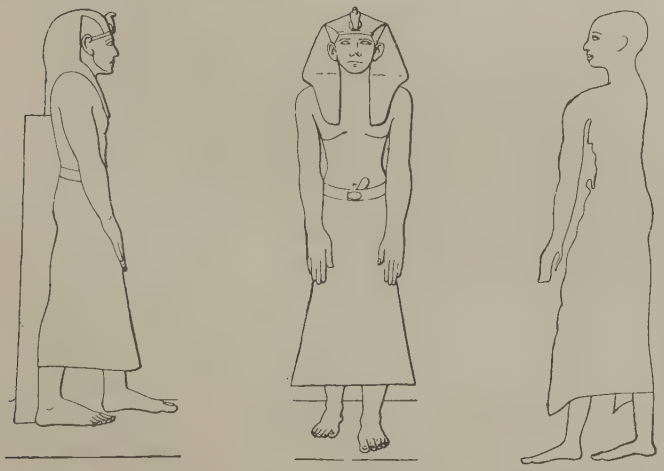


Abb. 252. Dieselbe Gebetshaltung im ägyptischen Rundbilde (links und Mitte) und Flachbilde (rechts). MR.

in denen nicht nur die Ähnlichkeit überrascht (Taf. 60, 2), sondern die aufs schönste bestätigen, daß diese Schulterzeichnung nichts als eine Vorstufe des Seitenbildes ist. Denn man muß beachten, daß in diesem Bilde gerade Die Figuren so gezeichnet sind, die der Mittelfigur zugewandt sind. Um ihren Wert recht würdigen zu können, müßte man sich die unendlich langen Reihen dieser hinterindischen Reliefs vor Augen führen, in denen, bis auf wenige sichere Seitenansichten, sich die Tausende von Figuren alle in Dreiviertelansicht aneinanderreihen.

Die Reliefs von Angkor-Wat stellen eine späte Stufe der indischen Kunst dar, die selbst ja einst durch die hellenistische befruchtet worden ist. Wir sehen also wieder einmal bestätigt, daß Formen der Zeichenkunst, denen wir auf dem zur Wiedergabe des Seheindruckes ansteigenden Aste der Entwicklung[a] begegnen, vielfach ihre Gegenstücke auf dem absteigenden finden. Es drängen eben immer wieder die gleichen Kräfte

an die Oberfläche, die in der Zwischenzeit durch andere niedergehalten worden sind[1].

Die rein seitlich gesehene Schulter findet sich, auf den lebenden Menschen angewendet, und einigermaßen unabhängig von der Armhaltung, in Ägypten erst von der sechsten Dynastie ab, aber auch da noch ganz vereinzelt. So ist es auch noch im Mittleren Reiche, wenn auch einzelne Künstler etwas mehr von ihr Gebrauch machen[a] als andere. Selbst im Anfange der achtzehnten Dynastie liegt die Sache noch so, daß die Vorstufe des Schulterseitenbildes durchaus überwiegt und seine reine Form nur selten ist. Wertvoll ist es, auch in der Kunst von Angkor-Wat beide Arten neben einander zu sehen, wie ein Vergleich von Taf. 60, 1 und 60, 2 zeigt.

In Ägypten schaltet man erst gegen das Ende der achtzehnten Dynastie frei mit der Seitenansicht des Menschen, wenn auch ihre Wahl noch oft genug durch die Handlung der Gestalten bedingt bleibt, und wenn auch manche Reste, wie das von vorn gesehene Auge im seitlichen Gesicht und, wie wir sehen werden, die Stellung des Nabels, daran erinnern, wie weit man von einer fehlbildähnlich durchgeführten Seitenansicht der ganzen Figur noch entfernt ist.

Jeder, der gute ägyptische Malereien im Urbilde kennt, wird seine Freude daran haben, mit welcher Kühnheit und Sicherheit oft ganze Körperteile in Einem Pinselstriche zusammengefaßt sind (Propyl. Bd. 2, 378). Diese Neigung zum Zusammenziehen in Eine ornamentisch ausdrucksvolle Linie verlockt bei den reinen Seitenansichten des Menschen im Neuen Reiche dazu, die Rückenlinie über die Schulter in den oberen Armriß hineinzuleiten (Taf. 34, 2); so behält auch die uns am naturgetreuesten scheinende ägyptische Seitenansicht einer Schulter (Abb. 253) immer einen leisen Anflug von der Art der Bilder in Taf. 13 und 60, 2.

Mit der Ausbildung der Seitenansicht wäre ja nun anscheinend dem Drängen nach ihr Genüge getan, das in der Grundform schon angelegt schien. Man dürfte also eigentlich erwarten, daß diese nun einfach verschwände. Und doch ist das ganz und gar nicht der Fall. In bunter Reihe finden wir überall die breitschultrige Grundform und die schmale Seitenansicht nebeneinander. Nicht nur, daß für Vornehme die geometrische breitschultrige Form stets in Geltung bleibt[2], auch für das andere Volk hält sich die breite neben der schmalen Form. Man könnte das abtun wollen durch einen Hinweis auf die Zähigkeit, mit der die Ägypter auf allen Gebieten am Alten hängen. Aber ich glaube, gerade in diesem Falle kommen wir mit schnellfertigem Wort nicht auf den Grund der Dinge; es scheinen mir wirklich doch noch andere Gründe mitzusprechen.

---

1 S. 255 u. 256. 2 S. 62 m.

Dem Leser wird mein Wort[1] nicht entgangen sein, daß beim lebenden Menschen die reine Seitenansicht erst mit der sechsten Dynastie auftritt. Ich betone das Wort lebend. Denn es besteht die eigentümliche Tatsache, daß diese reine Seitenansicht allerdings auch schon von der fünften Dynastie an gelegentlich da ist, aber für unbewegte Menschen nur bei der Wiedergabe von Statuen gebraucht wird. Auf ganzen Grabwänden bieten unter den vielen Menschenbildern nur die Bilder von Statuen, die unbewegt herabhängende Oberarme haben (Abb. 221. 253), eine richtige Seitenansicht[a].

Die Tatsache hat man[b] mit dem Werkverfahren der ägyptischen Bildhauer zusammengebracht, das wir schon gelegentlich erwähnt haben[2]

Abb. 253. Bildhauerarbeit an Statuen. Pyr.

und bei der Behandlung der Rundbildnerei im folgenden Kapitel genauer besprechen müssen[3]: sie rissen sich (Abb. 263) auf die Flächen ihres rechtwinklig zugerichteten Blockes die Ansichten der aus ihm herauszuholenden Statue auf. Da war natürlich die „Grundform" in keiner Weise zu brauchen, sondern, wie für die Vorderfläche nur die „vorstellig reine" Vorderansicht, so für die Seitenflächen nur „vorstellig reine" Seitenansichten. Daß diese kein Hinausgreifen aus der geradansichtig-vorstelligen Darstellungsweise, kein Übergreifen in die Perspektive bedeutet, haben wir gesehen[4].

Wir wissen nicht, ob in der Zeit der fünften Dynastie, wo die klare Seitenansicht von Statuen zuerst im Flachbilde vorkommt, das geschilderte Blockverfahren schon so ausgebildet war. Nimmt man es an, so wird in der Tat das Aufkommen des reinen seitlichen Schulterbildes auch im Flachbilde gut verständlich. Bei diesem Verfahren war ja die Vorstellung des Künstlers, der mit dem Stifte den Linien des unmittelbar hinter der

1 S. 290 o. 2 S. 89 o. 229 o. 3 S. 318. 4 S. 229 Vgl. S. 274 o. (Auge und Nagel). m.

Fläche im Block gedachten Rundbildes nachging, gebundener als im Flachbilde.

Aber das erklärt noch nicht, warum man das am Steinbilde Gewonnene in der Relief- und Zeichenkunst wieder auf die Darstellung von Steinbildern beschränkt, nicht auf den lebenden Menschen übertragen hat. Der Grund liegt wohl eben darin, daß man das durchgeführte Seitenbild als etwas Lebloses empfand, dem gegenüber die Grundform mit den vielseitigen Bezügen[1], deren Widersprüche man ja nicht fühlte, als die dem lebenden Menschen, der seine Glieder zu regen vermag, allein angemessene Darstellung erschien[2]. Darum braucht man hier, wie in der Frühzeit, die Seitenansicht oft auch bei Menschen, die, in Binden oder enge, armdeckende Gewänder gehüllt, ihre Glieder nicht brauchen können (Taf. 18, 1; 42, 1).

Seit der achtzehnten Dynastie kommt vielleicht noch etwas anderes hinzu, was der Grundform neben der Seitenansicht Dauer verleihen konnte. Denn da haben wir einige wenige[a], schon oben[3] kurz erwähnte, sichere Belege dafür, daß in der Auffassung der Grundform eine fast unmerkliche, aber sehr wichtige Veränderung eingesetzt hat.

Im Grabe Kenamuns zu Theben findet man (Taf. 36, 2) das Bild einer Lautenspielerin, das im Inneren der Brust eine zweite Brustwarze deutlich erkennen läßt[b], und diese steht genau an der Stelle, wo sie eingesetzt werden müßte, wenn man jemand hieße, die ägyptische „Grundform" des menschlichen Flachbildes als Dreiviertelansicht zu fassen und danach die Warze einzusetzen. Aus der Figur geht also hervor, daß ihr Zeichner zu dem schon längst in Schräganſicht gezeichneten Beinpaar auch den bisher unbewußt aus widerstrebenden Teilansichten aufgebauten Oberkörper, also nun das ganze Menschenbild, bewußt in den Rahmen einer Schräganſicht von vorn zusammengefaßt hat.

Damit stellt sich dieses Bild mit einer oft gerühmten anderen Figur in den rechten Zusammenhang. Es ist die in Schräganſicht von hinten gezeichnete Dienerin von Abb. 254 (Propyl. Bd. 2, 365) aus dem Grabe Rechmires in Theben, die älteste sichere Rückenansicht in der ägyptischen Zeichenkunst[4]. Sie steht unserem Empfinden sogar noch dadurch näher als die Lautenspielerin, daß auch die Überschneidung der Brust durch den einen Arm, und die des anderen Armes durch den Rücken, vortrefflich beobachtet sind. Eine ganz ähnliche Figur findet sich, ebenfalls in Theben, in einem anderen Grabe ungefähr derselben Zeit[c].

Die schönen Gestalten sind, wie wir schon früher[5] gesehen haben, außer durch die kleinen Einzelzüge sowie eine größere Weichheit und

---

1 S. 284 m. 2 Vgl. S. 110 u. 278 u. 3 S. 212 u. 4 S. 285 u. 5 S. 214 m.

Geschmeidigkeit der Formen, eigentlich gar nicht von der älteren Frauenzeichnung unterschieden.

Vor allem bleiben der Kopf in Seitenansicht und die Schultern breit, während sie doch beide eigentlich etwas verkürzt sein müßten. Im Anschluß daran mag auch hier noch als Merkwürdigkeit auf das Relief aus Angkor-Wat (Taf. 60, 1) verwiesen werden, besonders auf den großen hockenden Mann, der mit seinen unverkürzten breiten Schultern und seiner sonstigen Art für eine nicht recht stilgetreue Nachäffung altägyptischer Reliefs

Abb. 254. Herrin und Dienerinnen. NR.

gelten könnte, bei dem aber der Kopf klar erweist, daß die ganze Figur als Dreiviertelansicht gedacht ist.

Ferner sahen wir[1] die Figuren mit den Kennzeichen der Umdeutung mitten unter anderen ohne diese Merkmale stehen. Man empfindet also wieder den öfters gefühlten Zwiespalt, ob man nicht auch die völlig der alten Form folgenden Figuren dieser Zeit als zusammengefaßte Schräganschichten auffassen soll. Aber, wie es bei diesen Fragen im Ägyptischen immer geht, es muß dem Gefühl des Beschauers überlassen bleiben, ob er zum Beispiel in Abb. 254 auch die Dienerin mit den Schalen oder gar die hockende Herrin so ansehen will wie die mittlere Dienerin mit den Krügen.

1 S. 214 m.

Unter dem Eindruck von Abb. 254 Mitte und Taf. 36, 2 könnte man auf den Gedanken kommen, einige Erscheinungen, die sich zum Teil schon weit früher finden, ähnlich zu deuten.

Dahin gehört es, wenn die beiden, vom Halse zum Schurz hinablaufenden Schnüre, die für die Amtstracht des höchsten Beamten, des Wesirs, seit dem Mittleren Reiche bezeichnend sind, und oft aus der Vorstellung heraus, daß sie senkrecht zum Schurze herablaufen, als gerade Linien erscheinen (Abb. 255), in der achtzehnten Dynastie in leichter Krümme gleich- (Taf. 39, 1) oder einander zulaufend (Ägypten S. 216) dem Körperumriß genähert werden. Ob das aber auf einer Schräganſicht beruhen muß, ist zum mindesten zweifelhaft.

Verfolgen wir ferner die oben[1] berührte Geschichte der langen alten Frauenhaartracht in der Zeichenkunst weiter, so sehen wir, wie man gegen das Mittlere Reich hin anfängt, von den beiden Vordersträhnen auch die zweite hinter dem Gesichte hervor über die Schulter zu holen. Dieser Versuch hat freilich auf dem Gebiete der Darstellung rein menschlicher Frauen nicht allgemeinen Beifall gefunden, denn man macht da von ihm doch nur verhältnismäßig selten Gebrauch. Wohl aber hat er dauernd auf ein Gebiet gewirkt, das solchen zeichnerischen Neuerungen sonst im allgemeinen spröde gegenüberstand, auf die Darstellung der Götter in der Flachkunst. In Ägypten tragen ja viele Götter[a] eine Haartracht, die durchaus der Frauenfrisur gleichsieht. Seit sehr früher Zeit hat sich der Wunsch immer stärker geregt, daß die Götter Menschengestalt haben sollten, auch die eigentlich als Tiere verehrten. Doch hat dieser Gedanke, der sich wohl von einer bestimmten Göttergruppe aus verbreitet hat, niemals Alleinherrschaft gewonnen. Die Kraft der Tierformen war sehr groß, und nur wenige Götter erlangten reine Menschengestalt. Meistens wurde eine Mischung vorgezogen, bei der ein Tierkopf auf dem Menschenkörper saß (Taf. 42, 1). Daß nun gerade diese tierköpfigen Mischgestalten sämtlich zu den Trägern der „Frauenfrisur" gehören, hat unter anderem gewiß einen Schönheitsgrund: man hat bei ihnen zu dieser Frisur mit ihren großen hinteren und vorderen Haarmassen um so lieber gegriffen, als man darin eine wirksame Verklammerung des widerstrebenden Tierkopfes mit dem Menschenkörper fand[2]. Und weiter ist es sehr begreiflich, daß eigens bei Tierköpfen die religiöse Flachkunst die Neuerung mit der

Abb. 255.
Tracht des Wesirs. MR.

1 S. 272. 2 S. 36 u.

zweiten vorderen Haarsträhne aufgenommen hat: während die rein menschlich gestalteten Götter und Götterfrauen sich mit der alten Zeichenweise, also einer einzigen Haarsträhne auf der Brust, begnügen müssen, holt man bei den tierköpfigen Göttern etwa vom Mittleren Reiche an fast stets auch die zweite hinter dem Gesichte hervor. Dadurch, daß nun auch sie auf die Brustfläche fällt, wurde noch weit mehr als bisher der Eindruck erreicht, der Tierkopf sei mit der Menschenbrust lebensfähig verbunden[a]. So verlockend es ist, diese Darstellung mit zwei Haarsträhnen nur aus einer Schräganſicht zu erklären, so wird das doch wohl auch hier falsch sein. Denken wir an das, was wir uns an der Zeichnung der Vogelflügel von Abb. 190[1] klar gemacht haben, so werden wir auch hier mindestens eine sehr starke Mitarbeit des Denkens annehmen, nämlich die Absicht, zu zeigen, daß die hinter dem Halse hervorkommende Strähne an der entsprechenden, hier unsichtbaren, Stelle entspringt wie die ganz sichtbare.

Abb. 256. Sonnengottheit. Griech.-röm.

Endlich muß ich noch einmal auf die Stellung des Nabels zurückkommen. Während im Alten und Mittleren Reiche der Nabel, unserer Deutung gemäß, scharf an die vordere Bauchwand gerückt wird, sehen wir, wie diese Schärfe sich später mildert. Der Nabel gleitet etwas mehr in die Fläche hinein und steht zur Amarnazeit oft nahezu in der Mitte (Taf. 23). Auch die gleichläufigen Linien der Frauenoberschenkel rücken voneinander ab. Aber das ist wohl nur einer für die Amarnazeit bezeichnenden Neigung zur Entspannung der alten Straffheit entsprungen. Der Verlockung, in diesen Dingen Anzeichen eines Überganges zur Schräganſicht zu sehen, wird man nicht erliegen, wenn man beachtet, daß man gerade in derselben Amarnazeit die neue weiträumige Stellung des Nabels auch in sonst reine Seitenansichten überträgt (Propyl. Bd. 2, 385, 2).

So wird man die Deutung der Wesirschnüre, der Frauenfrisur, des Nabels und der Schenkel auf Anzeichen von Schräganſichten des ganzen Menschen lieber ablehnen. Aber es bleiben doch die sicheren Fälle von Taf. 36, 2 und Abb. 254 aus der achtzehnten Dynastie, die uns lehren, daß der ägyptische Künstler um Christi Geburt durch seine in Abb. 256 gegebene Zeichnung keine dem ägyptischen Geiste durchaus widersprechende Auffassung in die alten Formen hineingegossen hat, obgleich er selbst unmittelbar wohl vom Griechischen beeinflußt sein mag. Dasselbe gilt

1 S. 210 bis 212.

auch von den Bildern, in denen die Ägyptisches und Griechisches verarbeitenden Halbwilden im fernen Meroë ihre dicken Königinnen — übrigens nicht die Göttinnen — genau so gezeichnet haben[a]. Als Beweis für die Deutung rein ägyptischer Zeichnungen darf man aber natürlich diese späten und entlegenen Bilder nicht verwenden wollen.

Jetzt wird auch klar, warum, worauf ich im Eingang dieses Kapitels[1] kurz hingedeutet habe, wir Heutigen uns verhältnismäßig so schnell und ohne zu große Mühe in die ägyptische Grundform hineinsehen lernen: unbewußt fassen auch wir sie als Dreiviertelansicht. Wie leicht das geschieht, beweisen die Zeichner aus dem Anfange des vorigen Jahrhunderts, die gelegentlich[b] in die Menschenfiguren der Gräberreliefs des Alten Reiches Muskellagen hineingeträumt haben, die der Dreiviertelansicht entsprechen würden, die aber von dem, was die Vorlagen wirklich enthalten, himmelweit entfernt sind.

Blicken wir zurück, so sehen wir, wie dürftig auch bei der ägyptischen Menschendarstellung alle unzweifelhaften Versuche sind, durch Gewinnung einer Schräganſicht zu einem einheitlichen Bilde zu kommen. Sie sind an Zahl gering, greifen niemals auf das Gesicht über und bleiben ohne weitere Wirkung.

Damit wären wir am Ende unserer Untersuchung über das ägyptische Menschenbild im Flachbilde, innerhalb der Grenzen, die wir uns für dieses Kapitel gesteckt haben.

Zwischen dem Ausgange des Neuen Reiches und der griechisch-römischen Zeit klafft für uns heute in der Geschichte der Zeichenkunst eine große Lücke. Auf ihren Anfang werfen Bilder an Särgen der Zeit um 800 v. Chr.[c] etwas Licht. Gleich nach dieser Zeit setzt dann eine immer stärker werdende Neigung ein, die möglichst den Anschluß an die älteren Zeiten sucht, wenn auch unsere heutige Ansicht vom völligen Erstarren der Zeichenkunst gewiß ungerecht ist; wir dürften vielleicht anders urteilen, wenn nicht von den Wänden der Gräber und Tempel dieser Zeit das weltliche Leben so gut wie ganz verschwunden und eigentlich nur religiöse Kunst im engeren Sinne erhalten wäre. Es scheint uns, als ob die Kleinkunst sich frischeres Leben bewahrt habe. Etwa um 350 v. Chr. herum liegt eine Gruppe feiner Reliefs[2] aus Gräbern mit Vorgängen aus dem Leben, aber auch hier reicht der zeitlich leider noch ungeordnete Stoff noch nicht dazu, die ägyptische Zeichnung des Menschen auch durch diese Zeit in derselben Art wie bisher zu verfolgen. Viele neue Darstellweisen werden sich aber in den rein ägyptischen Denkmälern kaum finden. Erst der seit dem Einströmen des Griechentums entstandene Mischstil bietet

1 S. 258 o. 2 Proben Propyl. Bd. 2, 451.

im Hinblick auf die Naturwiedergabe eigentümliche Lösungen, die man besonders verfolgen sollte, die zu behandeln aber nicht im Rahmen meiner jetzigen Aufgabe läge, da ich nur die Verhältnisse innerhalb des rein Ägyptischen aufhellen will.

Ich möchte nicht schließen, ohne diese Anwendung der Ergebnisse des vierten Kapitels auf den Sonderfall des Menschenbildes in eine Überlegung einmünden zu lassen, die schon im Früheren angedeutet, aber für alle Arbeiten auf diesem Gebiete so wichtig ist, daß sie noch besonders ausgesprochen werden muß.

Es wäre unbillig gegen die ägyptischen Künstler, etwas unerwähnt zu lassen, was meiner Ansicht nach mit zur Beibehaltung der breiten Form neben der ausgebildeten seitlichen Ansicht gewirkt hat. Wohl kaum ein Zufall ist es, daß auch unter allen außerägyptischen Flachkunstwerken der alten wie der heutigen Welt rund acht Zehntel aller dargestellten Menschenleiber kein reines Seitenbild zeigen. Danach scheint es in der Tat, als ob für die Darstellung des Menschen in Malerei und Relief die flächig ausgebreitete Ansicht ein Bedürfnis sei[1]. Fast immer dient die schmale reine Seitenansicht nur bestimmten, durch die dargestellte Handlung gegebenen Zwecken oder der Abwechslung, oder aber, wo sie beträchtlich überwiegt, auch wohl vorübergehenden Zeit- und Künstlermoden. So zum Teil in der älteren griechischen Kunst. Es ist bezeichnend, daß gerade dieser Zug von späteren Zeiten wieder aufgenommen wird, da, wo man altertümelnd streng wirken will, etwa in der römischen Kaiserzeit. Dauernd wird keine große Flachkunst mit dem reinen Seitenbilde allein auskommen können, und das scheint im Wesen dieser Kunstart zu liegen. Das also hat auch im Ägyptischen dazu beigetragen, diejenige Darstellung des Menschen, die auch seine Schulterbreite nicht verkennen läßt, neben der schmalen Seitenansicht zu erhalten, trotz des oben besprochenen Strebens, die Figuren nur in der Richtung der Bildfläche handeln zu lassen.

Auf der anderen Seite wäre natürlich die breite Grundform allein auch nicht erträglich. Wie entsetzlich solche Eintönigkeit wäre, zeigen handgreiflich die Hunderte von Geviertmetern in Angkor-Wat[2] mit ihren immer gleichen Dreiviertelgesichtern und -leibern. Ein Gang in das Berliner Museum für Völkerkunde vor die Gipsabgüsse ist sehr zu empfehlen, gleich darauf aber die Rückkehr zu ägyptischen Reliefs, auf daß man mit um so lebhafterem Danke anerkenne, wie richtig die ägyptischen Künstler empfunden haben, indem sie die breitschultrige Und die Seitendarstellung ausbildeten und beide in schönem Wechsel nebeneinander behielten, nicht nur die eine allein durchführten.

---

1 S. 74 u. 2 S. 27 m.

Die vorstehenden Darlegungen haben uns, wie es ja zu erwarten war, die Geschichte des ägyptischen Menschenbildes eng verbunden gezeigt mit der Wiedergabe der übrigen Körper in der Flachkunst: eins erhält Licht vom anderen.

Natürlich fehlen in der ägyptischen Reihe die noch ganz vorstelligen Bilder, die wir in Zeichnungen von Kindern und in Augenblickserzeugnissen zeichnerisch Ungebildeter finden. Wir haben es ja schon in der vorgeschichtlichen Zeit mit wirklichen Denkmälern zu tun, in dem Grabe von Hierakonpolis mit dem Schmucke eines nicht verächtlichen Bauwerkes. Trotzdem sehen wir auch hier deutlich, daß die Menschenbilder in hohem Grade vorstellig aufgebaut sind, sich also im Wesensgrunde mit jenen kindlichen Zeichnungen berühren. Nachdem aber diese Gebilde, vor allem am Ende der vorgeschichtlichen Zeit, verschiedene Wandlungen durchgemacht und zur Zeit der zweiten und dritten Dynastie sich zu einer Dauerform gefestigt haben, finden wir schließlich im Neuen Reiche Ansätze zum sinnlicheren Zusammenfassen des einzelnen Bildes. Doch bleibt alles auch hier immer außerhalb der Grenzen der mit Verkürzungen arbeitenden Zeichenkunst und streift nie die Kennzeichen des vorstelligen Schaffens ab.

6.

Die Grundlagen der Naturwiedergabe im Rundbilde und ihr Zusammenhang mit denen im Flachbilde.

Die beiden ersten Kapitel dieses Buches handelten vom Ganzen der ägyptischen Kunst. In den darauf folgenden habe ich vom Flachbilde gesprochen, auf das Rundbild nur einzelne Blicke geworfen. Jetzt, wo wir das Wesen der Naturwiedergabe im Flachbilde erkannt haben, wird sich ernster der Gedanke regen, daß es doch höchst sonderbar wäre, wenn die im Flachbilde wirksamen psychologischen Vorgänge sich nicht im Rundbilde ebenfalls bemerkbar machten, also die Geradansichtigkeit dort herrschte, hier nicht; die Grundlagen der Naturwiedergabe müßten[a] doch wohl beim Rundbilden, wenn auch natürlich in anderer Wirkung, dieselben sein wie beim Flachbilden. Gefühlsmäßig nimmt jeder beide Gebiete der ägyptischen bildenden Kunst als Äußerungsformen des selben Geistes. Aber dieses Gefühl wirkt sich doch meist recht wenig aus: man stellt Flachbild und Rundbild nur sehr äußerlich nebeneinander. Es fehlt fast stets die Einsicht, daß man keinem von beiden sich nähern kann, ohne ihren erkenntnistheoretischen Zusammenhang erfaßt zu haben. Der am weitesten auf die Wahrheit hin, wenn auch noch nicht bis an sie vorgestoßene Forscher ist der gerade für die jetzige Frage völlig unverstanden gebliebene A. della Seta[1].

Die Aufgabe dieses Kapitels ist, die geradansichtige Vorstellungsbildung als Bindeglied zwischen der „vorgriechischen" Naturwiedergabe im Rundbilde und im Flachbilde herauszuarbeiten und dadurch jenes bloße Gefühl des Zusammenhanges in begründbare Überzeugung zu verwandeln. So will ich also zwar hauptsächlich das Rundbild behandeln, aber mich dabei doch wieder zum Ganzen kehren.

Diodor von Sizilien gibt von einem unter ägyptischem Einflusse geschaffenen altgriechischen Kultbilde Apollons auf Samos folgende Beschreibung[2]: der Gott steht in Schrittstellung, die Arme am Körper herabhängend. Eine Fuge, die die Figur vom Scheitel zum Spalt in der

---

1 Anm. VIc und S. 333. 2 Siehe den 2. Anhang.

Mittellinie durchschneidet, zerlegt sie in zwei einander vollkommen gegengleiche Körperhälften.

Sichtlich angeregt durch diese Worte Diodors hat 1892 J. Lange[1] ein „Gesetz" aufgestellt, das besagt:

Die Rundwerke nach Menschen und Tieren unterliegen bei allen Völkern, die nicht von der griechischen Kunst des fünften vorchristlichen Jahrhunderts berührt sind, dem Gesetze, daß sie in zwei streng gegengleiche Hälften geteilt werden von einer Ebene, die man sich von vorn nach hinten durch Scheitel, Nase, Rückgrat, Brustbein und Nabel bis zum Spalt gelegt denkt. Diese Ebene bleibt unveränderlich, ohne sich seitwärts zu beugen oder zu drehen, wie immer auch die Stellung der Figur sich sonst ändere. Es darf also eine Figur sich zwar vorwärts oder rückwärts, aber weder im Halse noch in den Hüften seitwärts beugen, vor allem aber sich nicht drehen. Die Beine stehen nicht immer gegengleich, aber ihre Stellung folgt doch der durch Rumpf und Kopf gewiesenen Richtung. Die Haltung der Arme ist noch freier, bleibt jedoch engbegrenzt durch die der übrigen Figur. Das Gesetz gilt ebenso wie von Einzelfiguren auch von Figurengruppen.

Wie erfunden, um die Eigentümlichkeiten des „vorgriechischen" Rundbildes greifbar vor Augen zu führen, ist eine ägyptische unfertige Gruppe des vierzehnten vorchristlichen Jahrhunderts gebaut, in der ein König seine Tochter auf dem Schoße hält und küßt (Taf. 49): der König selbst sitzt auf seinem Stuhle mit geraden, unverdrehten Schultern. Die Beine und Füße sind senkrecht zur Breite des Rumpfes vorgesetzt. In einer den Beinen gleichlaufenden Ebene liegt auch jeder der beiden Oberarme. Auf dem Schoße ihres Vaters sitzt die Tochter, genau rechtwinklig zu ihm, in sich wieder völlig dem Gesetze folgend. Ihr Kopf ist im rechten Winkel gedreht und ihr Mund liegt auf dem des geradeaus blickenden Vaters. Wie gewaltig das Gesetz die ägyptische Rundbildnerei beherrscht, dafür ist bezeichnend, daß diese streng gebaute Gruppe Amenophis den Vierten darstellt, also der Amarnakunst angehört, der freiesten Zeit der ägyptischen Kunst. Wie eine solche Gruppe im Flachbilde aussehen würde, zeigt Plast. 160.

Die entgegengesetzte, die „griechische" Art der Rundbildnerei denke man sich etwa vertreten durch des griechischen Bildhauers Lysipp bekannte, in allen Kunstgeschichten abgebildete Statue eines Ringers, der sich nach dem Kampfe das Öl und den Staub abschabt. Da läßt sich kaum Ein Körperteil als rechtwinklig zum anderen gerichtet feststellen. Überall herrscht der spitze oder stumpfe Winkel, stößt der Beschauer auf schräge Ansichten.

---

1 Anm. 82 a.

Die Auffindung des Rundbildgesetzes war eine bahnbrechende Tat. A. Furtwängler hat sie im Jahre 1894 mit Recht bezeichnet als „kunstgeschichtliches Ergebnis ersten Ranges, der Entdeckung eines Naturgesetzes vergleichbar". Ihr eigentlicher Wert liegt aber nicht darin, wie die Tatsachen erfaßt und gedeutet sind, sondern darin, daß überhaupt auf die Geltung eines solchen Gesetzes aufmerksam gemacht wurde, vor allem aber in der Erkenntnis, wie weit in der Welt sich sein Bereich erstreckt.

In der Form, die der Entdecker seinem Gesetze gegeben hat, ist es eng an die Gegengleiche gebunden, ja beruht es auf ihr. Das ist aber ein Irrtum, der daraus entspringt, daß J. Lange zu sehr befangen war in dem, was Diodor sagt. So muß es ihm scheinen, als ob ein unverdreht seitwärts geneigter Rumpf das Gesetz durchbräche. Darum auch gleitet er darüber hinweg, daß die Figuren gar wohl den Kopf drehen können, wenn auch nur in vollen rechten Winkeln, ganz wie im Flachbilde[1]. Vor allem aber versagt er bei der Erfassung der Arm- und Beinhaltungen, bei denen ja die Gegengleiche nur auf eine Minderheit von Fällen zutrifft. Er greift denn auch hier nach etwas anderem, tut aber die Sache zu leicht ab mit den allgemeinen Worten: die Beine ständen nicht immer gegengleich, aber ihre Stellung folge doch der durch Rumpf und Kopf gewiesenen Richtung, oder: die Haltung der Arme sei noch freier, bleibe jedoch engbegrenzt durch die der übrigen Figur. Das ist ungenau. Denn erstens sind die Glieder zwar gewiß etwas freier als der Rumpf, aber man muß die Grundstrebung, die in ihren Bewegungen liegt, durchschauen, daß nämlich bei allen Figuren, wie groß oder klein und aus welchem Stoffe immer sie seien, die bewegten Arme und Beine, zum mindesten die Oberarme und Oberschenkel, wenigstens mit einer ihrer Flächen ungefähr in Ebenen liegen, die rechtwinklig zur Rumpfebene stehen oder ihr gleichlaufen. Zweitens aber ist doch die Stellung der Glieder nicht ohne weiteres bedingt durch die des Rumpfes; denn warum sollten nicht von einem in sich gegengleichen Rumpfe die Glieder in schrägen Ebenen auslaufen?

J. Lange hat sein Gesetz das der Frontalität genannt, die darunter fallenden Werke frontal. Aber da wir sehen werden, daß in einem großen Teile der ägyptischen Rundbilder die Front, die Stirnseite, nicht so überwiegt wie es in den Worten liegt, so spreche ich lieber von *Richtungsgeradheit* und richtungsgeraden Rundbildern[a]. Diese Benennung gibt die Möglichkeit, auch die genannten Erscheinungen einzubeziehen, die Drehung des Kopfes nur im rechten Winkel und die Bändigung der Glieder. Von selbst ergibt sich für die entgegengesetzte, vorhin durch Lysipps Schaber bezeichnete „griechische" Art der Rundbildnerei das Kennwort richtungs-

1 S. 234 m.

frei. Richtungsgerade könnte in zweierlei Sinne gebraucht werden: von der Richtung, die einem Körper von außen gegeben wird oder von der, die ein Wesen einnimmt. Wir werden später[1] sehen, daß hier nur das erste gemeint ist.

Aber mit der bloßen Umnennung des Langeschen Gesetzes ist es nicht getan. Es muß ein anderes an seine Stelle treten, das nicht auf die Gegengleiche gegründet werden darf, die ja durch manche wurzelechte Erscheinung an den „vorgriechischen" Rundbildern empfindlich gestört wird. Wir müssen tiefer greifen.

Man hat darauf hingewiesen, daß noch heute alle einfachen Leute — und dasselbe gilt von Angehörigen der Naturvölker —, wenn sie gezeichnet oder photographiert werden sollen, sich ausgesprochen „frontal" hinstellen oder setzen. Es muß ein weitverbreiteter Trieb sein, daß Mensch zu Mensch sich in solchen Haltungen gegenüberstellen, die zweierlei ausdrücken können: die unbedingte, eigenen Willens bare Bereitschaft für eine höhere Macht, oder aber im Gegenteil die überlegene, Achtung erzwingende Würde[2]. Ohne Zweifel werden diese Gefühle in zahlreichen Fällen in der richtungsgeraden Haltung der Statuen nebenher ihren Ausdruck finden. Zu so vorsichtigen Worten mahnt ein Blick auf die Flachbilder: gewiß ist vielen Völkern auch dort die Darstellung des Menschen in Vorderansicht das Natürlichste[3]. Aber wir haben ja gesehen, daß das auf die Ägypter nicht trifft. Bei ihnen blickt selbst da, wo man, etwa in kultähnlichen Beziehungen, erwarten sollte, daß ein Flachbild den Beschauer „frontal" ansehe, das Bild unbekümmert um ihn seitwärts[4]. Da nun im ägyptischen Flachbilde das „Auge in Auge" so wenig auf die Bildform wirkt, ist es recht unwahrscheinlich, daß es im Rundilde die ganze Naturwiedergabe bestimmt haben sollte. Dazu kommt, daß auf diese Weise eine Reihe von Zügen der „Richtungsgeradheit" unerklärt bliebe, ich nenne nur wiederum, daß der Kopf zwar gedreht werden kann, aber nicht anders als im rechten Winkel, und die Fesselung der Glieder. Mag also der Trieb zum „Auge in Auge" manchmal die Freude an der Richtungsgeradheit stärken, so liegt dann doch höchstens wieder einmal ein Fall des Zusammentreffens äußerlich ähnlicher, aber verschieden bedingter Erscheinungen vor. Zu einer Erklärung der Richtungsgeradheit kommen wir auch auf diese Weise nicht.

Kurz bevor J. Lange seinen Fund veröffentlichte, hatte E. Löwy[a] an den frühgriechischen Jünglingsstatuen, die man früher auf Grund eben jener Stelle Diodors, sämtlich Apollons zu nennen pflegte, — der bekannteste ist der von Tenea in München —, ein Gesetz, ähnlich dem der „Frontalität", in Grundzügen erkannt, wenn auch nicht so scharf und weitreichend gefaßt wie J. Lange das seine. Dann aber hat er in einer

1 S. 313 o. 314 o. 342 u. 2 S. 308 u. 3 S. 260 u. 4 S. 221 u.

späteren Untersuchung[a] etwas ausgesprochen, was in seinen Folgen über jenen hinausweist. Schon vor ihm hatten andere beobachtet, daß diese frühgriechischen Bildwerke im Grunde aus vier, ziemlich scharf ausgeprägten, rechtwinklig zueinander stehenden Ansichten, der vorderen, den beiden seitlichen und der rückwärtigen zusammengearbeitet sind. Jeder, der ägyptische Statuen kennt, wird sich sagen, daß auf sie diese Eigenschaft der deutlichen Vierseitigkeit noch auffälliger als auf die griechischen Jünglingsfiguren zutrifft.

E. Löwy spricht nun aus, jene Ansichten seien die in der gedächtnismäßigen Vorstellung des ursprünglichen Menschen am frühesten und eindringlichsten als Erinnerungsbilder haftenden.

So ist also auch bei Rundbildern das Wort „Vorstellung" gefallen, das uns für die Flachbilder so vertraut geworden ist. Daß dasselbe Wort gebraucht werden durfte, wenn man vom Flach- und vom Rundbilde spricht, lockt dazu, dieser Spur eines inneren Bandes zwischen beiden zu folgen[b].

Es besteht vor allem die schon von J. Lange beobachtete Tatsache, daß das richtungsgerade Rundbilden mit dem geradansichtigen Zeichnen Hand in Hand geht[1]. Die richtungsgerade Rundbildnerei hat in Griechenland bis etwa zum Jahre 500 v. Chr. geherrscht und von da ab allmählich der richtungsfreien Platz gemacht. Der Übergang ist also zur selben Zeit geschehen, wo auch das geradansichtige Zeichnen in Griechenland dem schräganschtigen zu weichen anfing.

Und auch im Umfange ihrer Ausbreitung in der Welt sind das geradansichtige Zeichnen und das richtungsgerade Rundbilden gleich. Wie nur Die Völker und Personen schräganschtig zeichnen, die von den Strahlen der griechischen Kunst des fünften vorchristlichen Jahrhunderts getroffen sind, so arbeiten auch nur sie ihre Figuren richtungsfrei. Alle anderen bilden ihre Werke richtungsgerade.

Mit dem Aufmerken auf die gleiche räumliche und zeitliche Ausbreitung einerseits des geradansichtigen Zeichnens und richtungsgeraden Rundbildens, andererseits des schräganschtigen Zeichnens und richtungsfreien Rundbildens sind wir der Lösung unserer Aufgabe um einen großen Schritt nähergekommen. Denn wir dürfen nun getrost erwägen, ob nicht die Richtungsgeradheit der Rundbildnerei eben zur geradansichtigen Natur der Flachbildnerei engen Bezug hat.

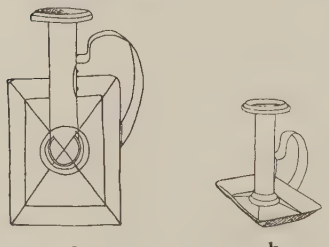
Wir rufen uns in aller Kürze die Vorgänge beim Flachbilde ins Gedächtnis.

Wenn ein „vorgriechischer" Künstler einflächige Gegenstände, etwa die Oberfläche eines Teiches (Abb. 25), vor der Natur nachzeichnet, so

1 S. 250 ff.

tastet er, wie wir gesehen haben[1], mit dem Stifte nicht dem immer verkürzten Sehbilde nach, sondern seiner Vorstellung von der unverkürzten gegenständlichen Wirklichkeit. Daher wird die Fläche des Vorbildes, selbst wenn sie schräg zum Beschauer steht, so gezeichnet, als ob er gerade auf sie sähe.

Bei Körpern mit drei klar aufgefaßten Ausdehnungen und gesonderten, in der Vorstellung des Zeichners haftenden Ansichtflächen entsteht das Bild der Hauptfläche auf genau dieselbe Weise wie das von einflächigen Vorbildern: sie wird in gerader Ansicht unverkürzt hingesetzt. Die Nebenflächen[2] fügt der Zeichner an die Hauptfläche an, auch sie in gerader Ansicht vorgestellt (Abb. 33). So können Bilder von Würfeln zustande kommen, an deren Hauptfläche sich oben und an den Seiten die quadratischen Nebenflächen anschließen. Der ägyptische Flachbildner geht eben der „Schau" eines Körpers, also eines Gegenstandes mit drei Ausdehnungen, durch Wiedererzeugen der Einzelvorstellungen nach, und baut nach diesen, die ihm nur gerade Ansichten bieten, sein Bild auf. Dabei wechselt er geistig fast für jeden Teil seinen Standpunkt. Aber eben nur geistig: als Flachbildner ist er ja festgebannt auf den Ort vor seiner Arbeitsfläche. Er kann nicht um die Figur seines Werkes herumtreten und zu deren einzelnen Flächen den Stand einnehmen, in den er sich körperlich vor die entsprechenden Flächen des Vorbildes bringen könnte. Er durchbricht auch die Bildebene nicht[3], muß also die geradansichtig vorgestellten Flächen des Vorbildes, denen seine Hand nachtastet, alle in Einer Ebene, der Bildebene, ausbreiten[4].



a b

Abb. 257. Kinderzeichnung (a) nach einem Leuchter (b).

An diese Vorgänge sich zu erinnern ist an dem Punkte, wo wir jetzt stehen, von besonderer Wichtigkeit. Ich zeige deshalb zu Früherem hier noch die Zeichnung (Abb. 257a) eines dreizehnjährigen Knaben nach einem Leuchter, bei der man vor allem auf das rechteckige Standbecken achte, das, wie das Gegenbild (b) lehrt, dem Zeichner doch völlig verschoben vor Augen lag. Man sieht wieder, wie stark die geradansichtig-vorstellige Zeichenweise, die auch beim Zeichnen nach der Natur nur mit geraden Ansichten rechnet, noch in Menschen ist, auf die die schräganschichtige Art doch schon gewirkt hat, wie der Leuchtermund zeigt, der nicht mehr wie der Boden in Abb. 35 gezeichnet ist.

Wenn wir uns nun zu den Rundbildern wenden, so müssen wir Die

1 S. 100 u. 2 S. 105 o. 3 Vgl. S. 100 u. 107 m. 325 m. 4 S. 112 o.

Erzeugnisse der Plastik ausscheiden, die man Brettchenfiguren genannt hat. Sie geben (Abb. 258) den Menschen in Vorderansicht, und, als „vorgriechische" Schöpfungen, natürlich geradansichtig ohne Verkürzungen vorgestellt. Den Umrissen nach sind sie zwar ausgeschnitten, aber bleiben doch im Grunde einflächig. Sie und einige ähnliche Werke, wie zum Beispiel altgriechische Darstellungen der Siegesgöttin (Abb. 259), bei denen besonders klar wird, wie die Flächen alle fast zeichnerisch[a] so gut wie in Einer Ebene ausgebreitet sind, stehen also zwischen Flachkunst und Rundbildnerei, aber der ersten sehr viel näher.

Abb. 258. „Brettchenfigur" einer Göttin. Aus Troja.

Abb. 259. Altertümliche griechische Figur der Siegesgöttin.

Die eigentlichen Probleme der rundbildlichen Körperwiedergabe treten jedenfalls erst zutage, wenn die Teile der Vorbilder nicht in Einer Ebene wie in der Flachkunst wiedergegeben sind, sondern wenn ihre drei Körperausdehnungen auch im Abbilde in voller Klarheit gegeneinandergestellt werden. Aber auch dann hält die Behauptung von dem engen Bunde zwischen Rundbild und Flachbild Stich.

Ein geradansichtig-vorstellig schaffender wirklicher Rundbildner braucht nicht, wie ein solcher Zeichner, nur geistig den Standpunkt zu wechseln. Er kann die Figur, an der er arbeitet, von allen Seiten umschreiten, oder kann mit der Hand und ihrem Fortsatz, dem Werkzeug, in die Tiefe fassen[1] (Taf. 41), genau so wie an dem Vorbilde. Er kann also die geradansichtig vorgestellten Flächen des Vorbildes, denen er nachtastet[2], außer in die Breite und Höhe auch in die Tiefe strecken.

Bei Vorbildkörpern, die, wie zum Beispiel kugelige, keine Ansichtfläche bieten, die sich den anderen vordrängt, ergibt sich die Art der Wiedergabe von selbst.

Bietet der in vollem Rundbilde wiederzugebende Vorbildkörper eine hervorstechende Ansichtfläche, die sich als Ausgang empfiehlt, so wird der „vorgriechische" Rundbildner sie sich vorstellen und im Abbilde vor sich

1 S. 107 u. 108 o. 325 m. 2 S. 100 u.

hinstellen, natürlich unverdreht in gerader Ansicht[1]. Auch die anderen Flächen stellt er sich geradansichtig vor. Aber, da der Bildner, ihren Richtungen nachgehend, seine Stellung wechseln kann, werden diese geraden Ansichten, wenn es wesentlich ist, daß sie zueinander nicht rechtwinklig oder gleichläufig stehen, also etwa bei einer dreiseitigen Pyramide, im Werkstoff des Abbildes so wie die Flächen des Vorbildes in einer Gruppe von Ebenen liegen, die sich in spitzen oder stumpfen Winkeln treffen, je nach der Art des nachzubildenden Körpers.

Nehmen wir aber an, die Vorstellung vom Vorbildkörper enthalte als wesentliches Merkmal rechtwinklig zu einander stehende Ansichtflächen, so liegen natürlich auch die Flächen des Abbildes in einem rechtwinkligen Ebenenkreuze. Zu dieser Art von Körpern gehören nun ihrem natürlichen Wuchse nach Mensch und Tier, an denen sich der Zwiespalt zwischen richtungsgerader und richtungsfreier Rundbildnerei eigentlich erst klaffend auftut. Diese Wesen haben zwei wichtigste Ausdehnungen: die eine liegt im größten Umriß der Vorderansicht von Kopf und Rumpf, die andere im größten Umriß der Seitenansicht von Kopf und Beinen. Die damit gegebenen, in Ruhe senkrecht zueinander stehenden Hauptrichtungen fesseln nun die Vorstellung des „vorgriechischen" Künstlers so sehr, daß seine Rundbilder, auch die eine Bewegung vorführenden, durch zwei, den genannten größten Ausdehnungen entsprechende, rechtwinklig sich kreuzende Ebenen bestimmt werden. Auf diese oder ihnen gleichlaufende bezieht er alle ruhenden oder bewegten Teile und Glieder des Körpers[2], und zwar unter dem Drucke der geradansichtigen Vorstellungsbildung in der Weise, daß er alle mit mindestens Einer ihrer Hauptausdehnungen ungefähr in eine dieser Ebenen legt; nur selten wird ein Glied aus beiden Richtungen des Ebenengefüges herausfallen. So werden also vor allem Kopf, Rumpf, Oberarme und Oberschenkel in hohem Maße zu einem rechtwinklig geschlossenen Richtverband zusammengefaßt. Darum ist ein „vorgriechisches" Rundbild im ganzen aus vier oder sechs rechtwinklig zueinander stehenden, also paarig einander mehr oder weniger geometrisch genau gleichlaufenden Ansichten zusammengesetzt, gerade von vorn und hinten, gerade von rechts und links, gerade von oben und unten, und darum erscheint jedes Glied mindestens von einer der Ansichten aus ohne Verkürzungen.

Tritt der „vorgriechische" Künstler zum Schaffen einer Menschen- oder Tierfigur an, so wird er bei ihrem Gesamtaufbau von einer dieser vier Hauptseiten ausgehen, die sich ihm als die ausdrucksvollste empfiehlt[3]. Sie stellt er sich in gerader Ansicht und unverdreht vor. Daher also, und nicht aus einem Streben nach Gegengleiche, kommt es, daß Ver-

1 S. 103 u. 2 S. 308 m. 3 S. 315 m.

drehen des Rumpfes ausgeschlossen ist. Zur Hauptseite gesellen sich rechtwinklig die vier, oder wenn man, wie bei Taf. 43[1], die untere mitrechnen muß, die fünf Nebenseiten, auch sie in gerader Ansicht vorgestellt.

Dadurch daß die geradansichtigen Vorstellungen sich im Rundbilde ebenso wirksam erweisen wie im Flachbilde, sind also in der Tat beide Arten des Bildens aufs engste innerlich verbunden: das Wort „geradansichtig-vorstellig"[2] kennzeichnet auch die Rundbilder. Wenn ich trotzdem für sie nicht dieses, sondern das Wort „richtungsgerade" verwende, so geschieht das, weil es hier anschaulicher ist. Geradansichtig-vorstellig wäre nicht sofort ohne Erläuterung so verständlich wie beim Flachbilde.

Das neu gefundene, die Rundbilder nach Menschen und Tieren bindende „Gesetz der Richtungsgeradheit" wird anders aussehen müssen als das Langesche „Frontalitätsgesetz", und zwar so:

Die Rundwerke nach Menschen und Tieren unterliegen bei allen Völkern und Einzelmenschen, die nicht von der griechischen Kunst des fünften vorchristlichen Jahrhunderts berührt sind, einem „Gesetze"[3], das aus dem Zusammentreffen der geradansichtigen Vorstellungsbildung mit der Natur des Menschen- und Tierkörpers folgt: eine Ausgangsebene wird in gerader Ansicht vorgestellt, und mit ihr fügen sich die anderen Hauptebenen von Rumpf und Gliedern in ein Kreuz rechtwinklig zusammenstoßender oder gleichlaufender Ebenen.

Das Gesetz gilt wie von Einzelfiguren auch von Gruppen, die als plastische Einheit aufgefaßt sind. Ihre Figuren stehen gleichgerichtet nebeneinander, in derselben Ebene einander gegenüber, oder rechtwinklig zueinander.

So tritt klar hervor, daß durch ein Gesetz der „Frontalität" nur ein kleiner Teil des Ganzen erfaßt würde. Ja man darf sagen, dieses Wort, das ja auf das ägyptische Flachbild nicht anwendbar ist, habe den Einblick in das Wesen der Zusammenhänge eher gehindert als gefördert. Allerdings war ja die wirkliche innere Verbindung zwischen „vorgriechischem" Rund- und Flachbilde einer Zeit nicht möglich, die auch die Grundlagen der Flachbildnerei noch nicht erkannt hatte.

Dem „vorgriechischen" Rundbilde liegt ebensowenig wie dem Flachbilde eine bestimmte einheitliche Formvorstellung vom Vorbilde zugrunde[a], sondern eine „Schau"[4], die, unter Bindung an jene beiden Hauptebenen, nach einzelnen Teilvorstellungen ausgebaut wird. Während in der „Schau" Tiefe und Breite noch ineinander verflossen, legen sich beide dann in der Ausdeutung durch einen vorgriechischen Rundbildner auseinander, und

1 S. 15 u. 2 S. 97 u. 3 Anm. 98 a. 4 S. 112 m.

auf sie verteilt werden die Einzelvorstellungen[1] mit Hilfe ordnender und ergänzender Vorstellungsbildung zu einem Ganzen vereinigt, das recht anders aussehen kann als die jeweilige Form des Vorbildkörpers.

Keiner meiner Leser wird mehr auf den Gedanken kommen, daß das „Gesetz" der Richtungsgeradheit verstandesmäßig entstanden sei oder bewußt angewendet werde[2]. Wie der Geist des „vorgriechischen" Flachbildners kann eben auch der des Rundbildners der „Schau" von Menschen und Tieren nur in geradansichtigen Einzelvorstellungen nachgehen, selbst während er vor den Urbildern seine Figuren macht. Er ist aber dabei, das ist nie zu vergessen, wie der Flachbildner, überzeugt, sie getreu wiederzugeben, so oft er auch von der gegenständlichen Wirklichkeit abweicht.

Wir haben ja die Tatsache zu vermerken, daß hier, beim Rundbilden, selbst der Tastsinn im „vorgriechischen" Menschen nicht die Verschiebungen überwinden kann, die die geradansichtige Vorstellungsbildung gegenüber den Richtungen des Vorbildkörpers erzwingt. Er unterwirft sich vielmehr jenen Ebenen, die bestimmt sind durch die rechtwinklig aufeinanderstoßenden beiden größten Ausdehnungen des ruhig stehenden Menschen- und Tierkörpers. In diese unsichtbaren Ebenen legt er, ähnlich wie er es bei der sichtbaren Ebene der Flachbildnerei tun würde[3], die geradansichtig vorgestellten Außenflächen der Körperteile. Wie das seelisch vor sich geht, ob unmittelbar oder ob, weil vielleicht doch im bildnerischen Schaffen des Menschen das Flachbild im Grunde den Vortritt vor dem Rundbilde hat[4], das ist eine kunsttheoretisch wichtige Frage, braucht uns aber hier nicht weiter zu beschäftigen.

Man könnte glauben, die Schranken des Gesetzes müßten eine ertötende und unerträgliche Starre mit sich bringen, und in manchem meiner Leser wird sich aus dem, was er von ägyptischen Rundbildern kennt, eine solche Ansicht festgesetzt haben. Ihm werden vor allem die zahlreichen Statuen der Grabinhaber und die Weihestatuen aus Tempeln vorschweben. Aber deren formkarge, aller Erregung enthobene Ruhe kommt, wie wir gesehen haben[5], aus ganz anderem Grunde, nämlich aus der Zurückhaltung im Ausdruck und der Beherrschtheit in der Bewegung, die die Würde des Mannes, des Ortes und der Lage erheischte. Auch darin kann sowohl das Fordern wie das Bieten von Achtung Ausdruck finden[6]. Jedenfalls hat nicht das Gesetz der Richtungsgeradheit die Gleichförmigkeit veranlaßt. In dessen Bereiche kann sich vielmehr ein sehr lebendiger Sinn für Bewegungen zeigen. So gibt es zum Beispiel unter den Gruppen von steinernen und hölzernen Dienerfiguren, die man dem Toten ins Grab zu stellen pflegte[7], viele, bei denen man vor Fülle der Bewegung kaum bemerkt,

---

1 S. 115 m. 2 S. 98 m. 3 Vgl. dazu S. 322 m. 4 Vgl. S. 325 u.
5 S. 33. 62. 6 S. 302 m. 7 S. 41 o.

daß über all diesem Leben jenes unsichtbar bändigende Netz liegt. Ja, selbst unter den Statuen von Königen und anderen Vornehmen sind doch auch manche ungewöhnlich bewegte. Es wäre zu begrüßen, wenn jemand einmal die Haltungs- und Bewegungsmöglichkeiten der ägyptischen Rundbildnerei zusammenstellte. Doch darf man sich auch wieder den Blick dafür nicht trüben lassen, daß, wie im Flachbilde[1], auch hier durch den Übergang zum richtungsfreien, schräganschichtigen Schaffen ein Reichtum an Ausspracheformen entbunden wird, mit dem verglichen die des richtungsgeraden, geradansichtig-vorstelligen Bildens doch ärmlich aussehen. „Lebendig ist's, als ob sich's regt, und doch gebunden im tiefsten Kern[2]."

Das durch die geradansichtige Vorstellung bestimmte Gerippe wird, ganz wie beim Flachbilde, umkleidet und ausgestattet nach den Einzelvorstellungen, die dem Künstler zur Verfügung stehen. Auch hier finden wir, natürlich im Rahmen der Richtungsgeradheit, alle möglichen Grade der Anpassung an die lebendige Natur[3]. Ganz primitive Figuren geben eigentlich nur den fast abstrakten Begriff des unbewegten Menschen oder Tieres. Der Körper zeigt dann die völlige natürliche Gegengleiche: beim Menschen hängen die Arme beiderseits lang angelegt am Körper herab, und die beiden gestreckten Beine sind in ihrer ganzen Länge miteinander verwachsen. Solche Menschendarstellung wirkt aus uralten Kultbildern noch nach[4] in den späteren Figuren gewisser Götter, wie Chons, Min, Ptah, Osiris (?)[a]. Man wagte auch den Ersatzgebilden nicht die uralte, geheiligte Form mit den ungeteilten Beinen zu nehmen[b]. Es war ein bedeutender Entschluß, als man die Beine der Menschenstandbilder befreite. Welchen Eindruck diese Tat auf die Zeitgenossen machen mußte[5], sieht man noch aus Diodors[c] Erzählung von Daidalos, der den altgriechischen Figuren zuerst die Beine zum Schritt und die Arme vom Körper gelöst haben soll. Die Einzeldurchbildung kann selbst bei primitiven Bildern schon recht weit gehen. Sobald dann die Bewegung und gar die Befreiung der Glieder dazukommt[6], werden wir bei den Rundbildern trotz ihrer Geradansichtigkeit, wie schon früher bemerkt, längst nicht so oft durch Widerspruch zum Sehbild überrascht wie bei den Zeichnungen[7]; und vor einem Standbilde wie dem oft abgebildeten sogenannten Dorfschulzen (Propyl. Bd. 2, 239)[d] oder einem Sitzbilde wie dem des Hemon (Propyl. Bd. 2, 234) wird niemand etwas an „Naturwahrheit" vermissen. Daß aber doch dem Realismus Schranken gesetzt sind, eben durch die geradansichtige Vorstellungsbildung, die ja beim Flach- wie beim Rundbilden eine Verschiebung der Ebenen der Vorbildkörper erzwingt, liegt

---

1 S. 151 u. 2 Fr. Hebbel, Michel Angelo. 3 S. 101 m. 330 u.
4 S. 110 u. 5 Vgl. S. 278 u. 6 S. 50. 7 S. 5 u.

auf der Hand. Auch abgesehen davon fällt im ägyptischen Rundbilde manches den Erscheinungen der Zeichenkunst Verwandte auf. Zum Beispiel wird auch hier[1] die Frauentracht der älteren Zeit so behandelt, als ob sie dem Körper durchaus eng anliege (Propyl. Bd. 2, 238), und dasselbe geschieht manchmal (Kleinplast. 78. 79) selbst bei der eigentlich doch recht weiten Frauentracht des Neuen Reiches. So erlaubt das Gewand, den Menschenkörper darzustellen und doch die Geschlossenheit des Werkkörpers überzeugend zu wahren[a]. Andererseits wird der weite, in der Natur faltig hängende Männerschurz oft (Plast. 13; Inselk. 185) gebildet, als sei er gesteift wie ein Brett[b]. — Gruppen von stehenden oder sitzenden, sich umfassenden Ehepaaren zeigen, wie das Flachbild[2], eigentlich nur ein „Beieinander", fast nie ein Sich-anschmiegen[c]; lieber wird der umfassende Arm übermäßig gereckt. Genaueres Suchen wird noch allerlei dem Ähnliches finden. Für die Bemalung der Rundbilder[3] gilt das gleiche wie für die Flachbilder[4].

Von der Gegengleiche ist im neuen Gesetze nicht mehr die Rede. J. Lange selbst hat schon gefühlt, daß eine Reihe von Eigenheiten seiner „frontalen" Rundbilder nicht zu ihr stimmen, so daß also, wie er sagt, „Frontalität und Symmetrie nicht dasselbe sind, wenn auch einander sehr nahestehen". In Wirklichkeit hat die Gegengleiche aus dem Gesetze endgültig auszuscheiden. Sie hat mit der Richtungsgeradheit im Grunde nichts zu tun. Nur bei Rundbildern nach Menschen, Tieren und anderen Vorbildern, die von Natur gegengleich gebaut sind, trifft beides meist, aber man darf sagen zufällig, zusammen, auch da völlig eigentlich nur in den eben genannten primitiven Figuren. Wären die lebenden Menschen und Tiere nicht gegengleich, sondern im Rumpfe ungleich, also etwa wie ein Lindenblatt, so würde jedes Rundbild nach ihnen trotzdem immer richtungsgerade sein, und doch niemals gegengleich.

Um das zu zeigen, brauchen wir uns nicht einmal einen neuen Menschen auszudenken, sondern können uns an Figuren des jetzigen halten, sobald er durch gewisse Bewegungen die Gegengleiche bricht. Ein Bild, das den Rumpf (Kleinplast. 146 links) oder den Kopf[d] unverdreht seitwärts neigt, das den Kopf um einen vollen rechten Winkel seitwärts dreht (Taf. 49), oder das seine Gliedmaßen nicht gegengleich hält, alles dies müßte als Ausnahmen festnageln, wer von dem auf die Gegengleiche gegründeten Gesetze der Frontalität ausgeht. Gegen das Gesetz der Richtungsgeradheit verstößt nichts davon. Denn bei geradem Beugen und bei Drehen in rechten Winkeln bleibt, wie bei den Gliedern der Figur, immer eine der geraden Ansichten jedes Teiles in dem Kreuze der rechtwinklig sich schneidenden oder gleichlaufenden Ebenen.

---

1 S. 125 u. 2 S. 166 u. 3 S. 50 u. 4 S. 75 o.

Darin, daß sich die Tatsachen jetzt durchsichtiger ordnen, daß alle die genannten scheinbaren Ausnahmen, vom neuen Gesetze aufgesogen, als solche verschwinden, liegt eine Gewähr dafür, daß unser Weg zur Deutung richtig ist.

Als wirkliche Ausnahmen bleiben, wie im Flachbilde die Schräganſichten[1], so hier nur die nicht rechtwinkligen Drehungen und die schrägen Beugungen übrig. Derartiges kommt kaum im Alten Reiche vor, selten noch im Mittleren, häufiger erst im Neuen Reiche. Man darf sagen, daß solche Ausnahmen sich fast nur in der Kleinkunst finden[2], und daß sie in Stein noch seltener sind als in anderen Stoffen. Alles zusammen genommen werden nur höchstens einige wenige Dutzend Fälle nachzuweisen sein unter Tausenden richtungsgerader Bildwerke[a].

Die Unterarme und Unterschenkel sind aus leicht erkennbarem Grunde am freiesten; denn es handelt sich da oft einfach darum, die Hand oder den Fuß an eine bestimmte gegebene Stelle zu bringen. Oberarme und Oberschenkel dagegen fügen sich dem Gesetze so gut wie durchweg. Auch sie können aus denselben Gründen wie die Unterarme und Unterschenkel abgelenkt werden. Man stelle sich etwa vor, ein Mann trage mit gestreckten Armen vor seinen Oberschenkeln einen Zuber, der viel breiter ist als die Schultern, oder umgekehrt etwas ganz schmales. Auch wenn zum Beispiel die Unterarme angehoben vor die Brust gelegt sind, werden die Oberarme öfters ganz leicht aus dem rechtwinkligen Ebenenkreuz herausgedrängt[b]. Überhaupt soll man bei den Gliedern das Wort nicht zu sehr pressen, sondern die Grundrichtung erfassen.

Bei Tieren sind die bekanntesten Ausnahmen vom Gesetze die Figuren, die halb auf der Seite liegen, glänzend vertreten durch die mächtigen Löwen und Widder Amenophis des Dritten. Aber man sieht bei den Löwen (Propyl. Bd. 2, 343) an den rechtwinklig gekreuzten Vordertatzen und der Richtung des Kopfes das Gesetz noch wirksam, und die Widder (Berlin 7262) beherrscht es noch stärker; bei ihnen erkennt man fast nur in der Ansicht von hinten den Kampf zwischen Richtungsgeradheit und schräger Lage[c].

Zusammenfassend muß man sagen, daß alle Ausnahmen so spärlich vorkommen und das Gesetz so schwach übertreten, daß sie es nicht im geringsten zu erschüttern vermögen, ebensowenig wie in der Flachkunst[3] die gelegentlichen perspektivischen Verkürzungen den Grundzug des ägyptischen Zeichnens, daß es Schräganſichten nicht aufnimmt. Man darf in diesen Dingen nicht wie gebannt auf die paar Ausnahmen starren, denn man kommt nie zur Erkenntnis der großen Linien, wenn man sich durch jede kleine Ausbiegung ablenken läßt.

---

1 S. 213 u. 2 S. 28 o. 3 S. 215 o. 253 o.

Auch auf den außerägyptischen Gebieten der Rundbildnerei finden sich Ausnahmen, bald selten, bald zahlreich, im ganzen wohl häufiger als im Flachbilde. Wie dort[1] häufen sich Schräganſichten manchmal so, daß man glaubt, es hätte nur eines leichten Anstoßes bedurft zum Durchbruch in die richtungsfreie Darstellung; ich erinnere hier wieder[2] an die mykenische Kunst und an einiges in der Kunst Altamerikas und der Naturvölker. Aber der Durchbruch kommt auch hier nicht, die Ausnahmen bleiben, wie die Verkürzungen im Flachbilde, kraft- und wirkungslos[a].

Durch den Nachweis der auf geradansichtiger Vorstellungsbildung beruhenden Wesensverwandtschaft zwischen Rundbild und Flachbild wird nun verständlich, warum zur selben Zeit, wo das geradansichtige Flachbild durch das schräganſichtige verdrängt wird, überall notwendig auch an Stelle des richtungsgeraden Rundbildes das richtungsfreie treten muß. Die richtungsgerade Rundbildnerei ist ebenso die geradansichtig-vorstellige, wie die richtungsfreie die sehbildmäßige ist, was sich hier beim Rundbilde mit „tastbildmäßig" deckt. Bei der richtungsgeraden Rundbildnerei sahen wir ja[3] den Tastsinn bestimmten Hemmungen unterworfen, die doch wohl nur auf Sehvorstellungen zurückgehen können.

Mit der geradansichtigen Vorstelligkeit, und nur mit ihr, haben wir das Problem des Zusammenhanges beider Gebiete der Bildnerei an dem Zipfel gepackt, wo ein Zuck den Knoten löst. Zupft man an Stellen, wo anderes hervorlugt, so wird man den Faden nie bis zum Anfange klar vor sich liegen sehen. Denn Frontalität[4] und Gegengleiche treffen nicht die Naturwiedergabe im Flachbilde und sind, wie wir gesehen haben, auch im Rundbilde nur Nebenzüge. Daß die Flächen, im Flachbilde sämtlich, im Rundbilde paarweise, einander gleichlaufen[5], ist ebenfalls Erscheinung zweiten Grades. Einfache Wiedergabe einer gegenständlichen Wirklichkeit ferner trifft nicht auf das Rundbild[6]. Wenn wir nur an das Flachbild denken, so liegt es schließlich sehr nahe, statt von geradansichtig-vorstelligem Zeichnen von objektivem zu sprechen, und statt vom sehbildlichen (perspektivischen) lieber vom subjektiven[b]. Denn da liegt der Zusammenhang der geradansichtigen Art der Abbilder mit der gegenständlichen (objektiven) Wirklichkeit der Vorbilder und die Abhängigkeit der perspektivischen Wiedergabe von dem im Bau des menschlichen Auges begründeten (subjektiven) Sehbilde zutage. Blickt man aber auf das Rundbild, so findet man hier die zugrunde liegende gegenständliche Wirlichkeitswiedergabe so verschleiert, daß man gewiß umgekehrt das Wort subjektiv

---

1 S. 252 u. 2 Ebenda. 3 S. 308. 4 S. 302. 307 u. 5 S. 333 u. 6 S. 309 u.

lieber auf das vorstellige (richtungsgerade) Schaffen anwenden möchte und objektiv auf das richtungsfreie. Scheint es doch, als ob der griechische Bildhauer sich in die Stelle des als Rundbild abzubildenden Objekts versetze, während der „vorgriechische" seine eigene, die subjektive, Vorstellform diesem aufzwinge[1]. Man sieht, daß man auf diesem Wege Gefahr läuft, das Zusammengehörige auseinanderzutreiben und niemals die Einheit von Flachbild und Rundbild zu gewinnen. Die bequemen, sich nur allzu leicht einstellenden Worte verdunkeln statt zu erhellen.

Wenn wir von dem Gesetze der Frontalität frei sind, haben wir noch einen anderen Erkenntnisgewinn. Umschreiben wir die Endwirkung unseres Gesetzes der Richtungsgeradheit etwa mit den Worten: die „vorgriechischen" Rundbilder sind wie von vier (oder sechs) unsichtbaren, rechtwinklig aufeinanderstoßenden Wänden umschlossen[2], dann scheinen wir ja das zu haben, was man mit einem gelehrten Kunstworte den „Kubismus" nennt, der ein wichtiger Bestandteil aller echten Plastik sein und angeblich allen „vorgriechischen" Rundbildern in besonders hohem Maße eignen soll, seien sie aus Stein oder anderen Stoffen. Doch wenn man Begriffe der neueren Kunst, und daher stammt das Wort „Kubismus", auf „Vorgriechisches" anwendet, muß man sich immer fragen, ob dadurch nicht etwa der Inhalt verschoben wird. Und in der Tat ist das Wort Kubismus recht wenig für die ägyptische und überhaupt jede „vorgriechische" Kunst geeignet. Es besagt ja nicht einfach, daß das Gebilde drei Ausdehnungen habe, denn die hat jeder Körper, also auch das richtungsfreie Bildwerk. Es hat aber auch mit der werkstofflichen massigen Geschlossenheit der Steinbildwerke an sich nichts zu tun, denn man braucht es auch von den locker gebauten Figuren aus anderen Stoffen. Ebensowenig verlangt es unbedingt eine scharf geometrische Formensprache, die nur bestimmt veranlagte Naturen suchen. Am einfachsten, und auf „Vorgriechisches" sowohl wie Modernes passend, könnte es scheinen, man bestimmte den Begriff so, daß der im Werk dargestellte Körper mit einer möglichst großen Anzahl von Höhepunkten seiner Glieder ungefähr die Wände eines ihm umschriebenen Würfels oder rechtwinkligen Prismas berühre. Aber selbst dieser scheinbar harmlose Satz enthält doch in dem Tätigkeitswort „berühren" schon etwas Verfängliches, das deutlicher noch aus einer von Anderen[a] gegebenen Erklärung spricht, wonach „der Kubismus einer Plastik die Darstellung der Raumerfüllung der Masse durch das Kunstwerk" sei. Darin liegt die Forderung, daß die Figur gewissermaßen von sich aus zu einer den Kubus füllenden Form dränge, und so ein „unmittelbar körperlich, wirkliche Formeinheit schaffendes Gestalten" sich vollziehe[b]. Solchen „Kubismus" kennt nun aber der „vorgriechische"

1 Vgl. S. 302 o. 342 u. 2 S. 306 u.

Rundbildner eben gerade nicht; derartiges „Gestalten von innen heraus" ist seiner Kunst wesensfremd. Die Einheit seiner Werke bedeutet wirklich nicht in solchem Sinne die „zusammenhängende Formeinheit der Figur", sondern ist anders geartet. Denn die „vorgriechische" Einheit[a] einer Figur entsteht ja aus Flächen, die von außen herangebracht werden, auf Grund der geradansichtigen Vorstellungsbildung[1]. Die Gestalt der „vorgriechischen" Rundbilder entspringt also keineswegs einer vollkommeneren plastischen Formphantasie als der „griechischen", sondern eben nur einer anderen. Der heutige Begriff des „Kubischen" mit seinem ganz bestimmten Unterton des Schaffens einer Figur „von innen heraus"[b] hat überhaupt erst auf dem Boden der großen griechischen Wendung entstehen können[2]. Aber auch auf diesem Boden ist nicht jedes Werk kubistisch, das auf den ersten Blick so aussieht. Es ist zur Klärung sehr nützlich, den Sinn gewisser Gebilde der modernen Kunst wie Taf. 62, 1 zu erkennen. Diese Gruppe der Kauernden ist zwar scharf von vier rechtwinklig zueinander stehenden Flächen begrenzt, aber auf keinen Fall aus natürlicher geradansichtiger Vorstellungsbildung erwachsen, sondern rein ästhetisch bestimmt[3]. Andererseits zeigt sie aber auch keine Spur eines Schaffens von innen heraus, vielmehr sind ihre Flächen offenbar von außen herangetragen. Sie darf also keinesfalls in jenem tieferen Sinne kubistisch genannt werden. Man sieht, die bloße Begrenzbarkeit durch die Flächen eines umschriebenen Würfels besagt an sich weder für „Geradansichtigkeit" etwas noch für „Kubismus". Ich rate, beim ägyptischen wie bei jedem „vorgriechischen" Rundbilde das Wort Kubismus ganz beiseite zu lassen und schlicht von „Richtungsgeradheit" zu sprechen[4]. Wenn man dann, wo es nur auf die scharfe geometrische Formprägung ankommt, von der „Rechteckigkeit" oder „Rechtwinkligkeit", also ebenfalls nicht von „Kubismus" spricht, so entgeht man vielen Mißverständnissen und Gefahren[5]. Für die Rechteckigkeit der ägyptischen Flachbildfiguren hat das Wort „Kubismus" im Deutschen vollends nicht die geringste Berechtigung.

In unseren Büchern findet man die ägyptischen Statuen oft in Schrägansichten abgebildet. Wir wissen jetzt, was mancher schon geahnt hat, daß das gewiß nicht ägyptisch empfunden ist. Natürlich hat der Ägypter nicht die Augen geschlossen, wenn ihm eine Statue in Schräganansicht vor Augen kam. Doch wo sein leibliches Auge einen Körper so traf, hat diese Schräganansicht als solche auf einen Ägypter gar nicht gewirkt und ihm nicht den Genuß geboten wie uns. Er würde, wenn man ihm schräganansichtige und geradansichtige Bilder eines Körpers vorgelegt hätte, wohl die schräganansichtigen als unruhig störend beiseitegeschoben

---

1 Siehe S. 308 o. 2 Vgl. S. 313 o. 3 S. 337 m. 4 S. 301 u. 5 S. 330ff. (Vermengung der „Schichten").

und nach einer der Vollansichten gegriffen haben. So wird begreiflicher als sonst, wie die Assyrer ihre Torlöwen ertrugen, die, übereck angeblickt, fünf Beine sehen lassen[a]. Daß der Ägypter in seinen Bildern die Statuen ebenso wie die lebenden Menschen geradansichtig zeichnet, versteht sich von selbst (Abb. 58. 59. 64. 89 rechts, 128. 202. 221. 241. 253. Taf. 17, 1).

Wem es um das Wesen der ägyptischen Kunst zu tun ist, wird sich dem Verlangen, die Körper gerade anzusehen, fügen müssen, genau so wie der Beschauer ägyptischer Flachbilder unsere schräganschichtgewohnte Betrachtungsweise ablegen muß. Auch das sind Punkte, wo sich[1] das selbstlose Ringen um das Verständnis scheidet von dem selbstsüchtigen Genuß, der sich vom Kunstwerke Anregungen holt, ohne danach zu fragen, ob er ihm nicht Reize abgewinnt, die dessen Wesen fremd sind.

Ich habe schon angedeutet[2], daß für den Künstler durchaus nicht immer die Front, die Stirnseite, seines Werkes den Ausgang der Vorstellung gebildet hat. Man könnte sehr hübsche Untersuchungen darüber anstellen, von welcher Ansicht der alte Künstler bei den einzelnen Grundformen der Statuen ausgegangen ist, also etwa beim Stehenden, dem Sitzenden, dem Würfelhocker, dem mit einem aufgestemmten und einem untergeschlagenen Beine im halben oder dem im ganzen Schneidersitz auf dem Boden Kauernden, dem Knienden in seinen verschiedenen Formen, dem Vornüber- oder Hintenübergebeugten und so fort. Manchmal können wir die Frage aus eben erst angefangenen Stücken beantworten. So zum Beispiel beim Würfelhocker[3]: an der Arbeitsstelle eines Bildhauers hat man[b] eine rund zehn Zentimeter dicke Kalksteinplatte gefunden, die der Künstler zu einem kleinen Würfelhocker zu bilden begonnen hat. Er ist über den Vorriß und ein paar Meißelhiebe nicht hinausgekommen. Wir sehen aber, wie zu erwarten war, daß ihm die Seitenansicht zuerst vor Augen stand. Dies Stück ist ein kümmerliches Machwerk. Aber auch der herrliche Löwenkopf von Taf. 47, 1 enthüllt seine eigentliche Schönheit nur in der Seitenansicht, während die Vorderansicht auffallend dagegen absticht. Nicht viele sonst gute Werke sind es, bei denen Eine Ansicht so stark die andere überwiegt, doch selbst bei der wundervollen bunten Königinnenbüste aus der Werkstatt des Thutmosis in Amarna (Propyl. Bd. 2, 350) glaubt man noch zu empfinden, daß die Vorstellung des Künstlers von der Seitenansicht ausgegangen ist. Man wird das aussprechen dürfen, ohne sich der Gefahr eines Irrtums auszusetzen. Jedoch klaffen bei solchem vollkommenen Kunstwerke Seiten- und Vorderansicht nicht so auseinander wie bei dem Löwenkopfe. Es hing eben wesentlich von der Kraft des Künstlers, auch von den Formneigungen[4] des Volkes

1 S. 7ff. 2 S. 301 u. 3 S. 51 u. 4 S. 43.

oder Kunstkreises, ab, ob und wie die auseinandergelegten Vorstellungen der Breite und Tiefe[1] sich wieder lebenskräftig zusammenfanden, ob also sein Werk zu einem echten Rundbilde zusammenging oder nicht. Natürlich wird es auch Figuren geben, für die man die Vorderseite als Ausgang annehmen muß. Das richtet sich eben nach dem Bau des Vorbildes.

Wer ägyptische Statuen durchmustert, darf nicht einmal immer Vorder- oder Seitenansicht als für den ganzen Körper in allen seinen Teilen gleichwertig nehmen. Man muß wieder an das vom Flachbilde Gesagte[2] erinnern, wo der ägyptische Zeichner eine Menschenfigur zusammensetzt, indem er den Teilen der „Schau" in geradansichtigen Vorstellungen einzeln nachgeht und dabei fast für jedes Glied seinen Standpunkt wechselt. So wird auch beim Rundbilde der Bildhauer sich zur Brust anders gestellt haben als zu den Beinen und so weiter. Der Gegensatz ist ja schon beim Stehenden klar, noch schärfer aber beim Sitzenden[a]. Wenn der Künstler bei diesem geistigen und körperlichen Stellungswechsel Drehungen des Vorbildes doch nur in vollen rechten Winkeln aufnahm, sich gegen Zwischenstellungen aber so gut wie immer verschloß, so wissen wir, woher das kommt. Mit dem zusammensetzenden Ausdeuten der „Schau" hängt es gewiß zusammen, daß der ägyptische Bildhauerlehrling zuerst an einzelnen Körperteilen unterrichtet wurde. Wegen dieser Lehrart haben wir unter den uns erhaltenen Schulstücken für die Werkstätten[3] so viele gesonderte Köpfe, Rümpfe, Hände, Beine, Füße (Taf. 40, 2) und dergleichen mehr. Bei der richtungsgeraden Bildhauerei kann ja auch[4] das Gelernte unmittelbar überall verwendet werden[b], wenn der Bildhauer beim Zusammensetzen nur die richtige Größe der Teile beachtet. Wohin so etwas bei der richtungsfreien führt, zeigen die sonderbaren Bronzen griechischen Stils aus Galjub im Hildesheimer Museum[c], wo bei der Herstellung ihrer Gußmodelle in geradezu verschrobener Weise ein technisches Verfahren der Zusammenstückelung angewendet ist, das für „vorgriechische" richtungsgerade Bildwerke brauchbar, aber für richtungsfreie griechische unmöglich ist.

Die Vorherrschaft der vier Hauptansichten im „vorgriechischen" Rundbilde hat zur Folge, daß ägyptische Statuen, wenn wir sie in ägyptischem Sinne gerade ansehen, für uns eigentlich keine künstlerische Tiefenwirkung haben[d]. Aber genau so wie der Ägypter seinen Flachbildern Tiefenvorstellungen entnahm, die wir nicht empfinden[5], so vereinigten sich in seinem Geiste auch bei geradem Anblick eines „vorgriechischen" Rundbildes die Vorder- und Seitenansicht zur Vorstellung der Tiefe. Wir, die wir nicht mehr geradansichtig-vorstellig schaffen, stellen uns auch bei der

1 S. 307 u. 2 S. 112 m. 283 u. 3 S. 68. 4 Ähnliches beim geradansichtigen Flachbilde S. 151 u. 5 Siehe S. 107 m.

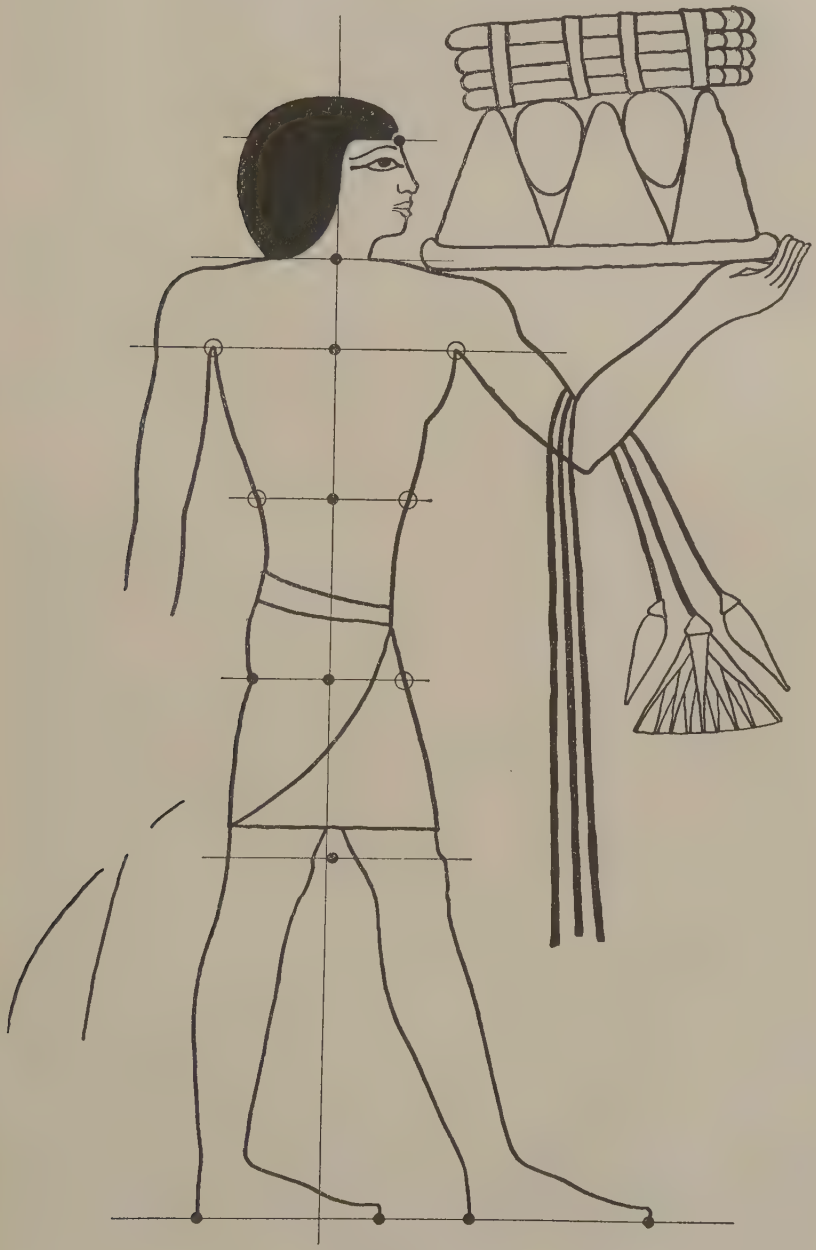


Abb. 260.
Hilfslinien und Punkte zum Aufbau einer Männerfigur im Flachbilde. Pyr.

Aufnahme von ägyptischen Kunstwerken am liebsten gleich schräg, um beide Ansichten in eins zu fassen. Es spielt da derselbe Gegensatz, den ich auf S. 95 in ein erdachtes Gespräch zwischen einem Ägypter und einem Griechen gekleidet habe, unter Zuhilfenahme des aus „griechischem" Geiste getanen Goethischen Ausspruches über die Wichtigkeit der Schräganssicht.

Es ist überaus wichtig, nach all diesem Beobachten und Überlegen, sich am Flach- und Rundbilde das Werkverfahren der ägyptischen Kunst genauer vor Augen zu führen und zu prüfen, wie es sich dazu verhält. Wir sind ja in keinem anderen Lande so wie in Ägypten in der glücklichen Lage, den Künstlern in ihre Werkstätten blicken zu können.

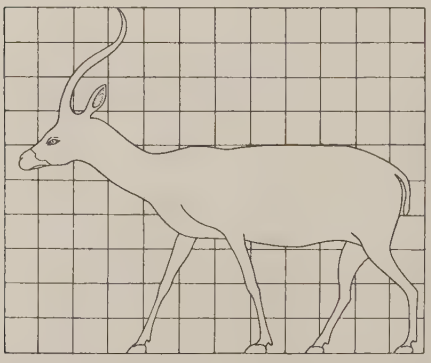


Abb. 261. Liniennetz zum Entwerfen einer Gazellenzeichnung. (Das Tier ist in Deckfarben ausgeführt.) MR.

Man hat ein Recht, sich vorzustellen, daß im Laufe der Jahrhunderte bedeutende ägyptische Meister festgelegt haben, wie das Handwerk sich den hauptsächlichsten in der Kunst vorkommenden Haltungen von Mensch und Tier im Flach- und Rundbilde anzupassen habe, um das reine Ebenmaß und die vollkommene Sicherheit und Schönheit zu erreichen[1], ein Schatz von Erfahrung, Kenntnissen und Weisheit, der in den Werkstätten dann von Geschlecht zu Geschlecht überliefert und gemehrt wurde. Für diese Werkstattüberlieferung ist die Zahl der erhaltenen Zeugnisse von Jahr zu Jahr gewachsen, immer neue Einzelerkenntnis bringend.

Zum Entwerfen von Flachbildern finden wir seit der Pyramidenzeit Gerüste aus Linien und Punkten (Abb. 260); im Mittleren Reiche treten dafür Netze ein (Abb. 261), deren Linien sich zu Quadraten überschneiden und die, wie jene Gerüste, die inneren Verhältnisse der Figur festlegen.

Vorzeichnungen zu Rundbildern, es kommen vor allem Werke aus Stein in Betracht, sind uns erst etwa von 1400 v. Chr. erhalten, und zwar aus den Bildhauerwerkstätten Amarnas. Da haben wir zum Beispiel einen Affenkopf (Kleinplast. 89), der vorn fertig ausgearbeitet, hinten aber vom Scheitel ab flach ist. Auf diese Fläche ist die Vorderansicht des

1 S. 326.

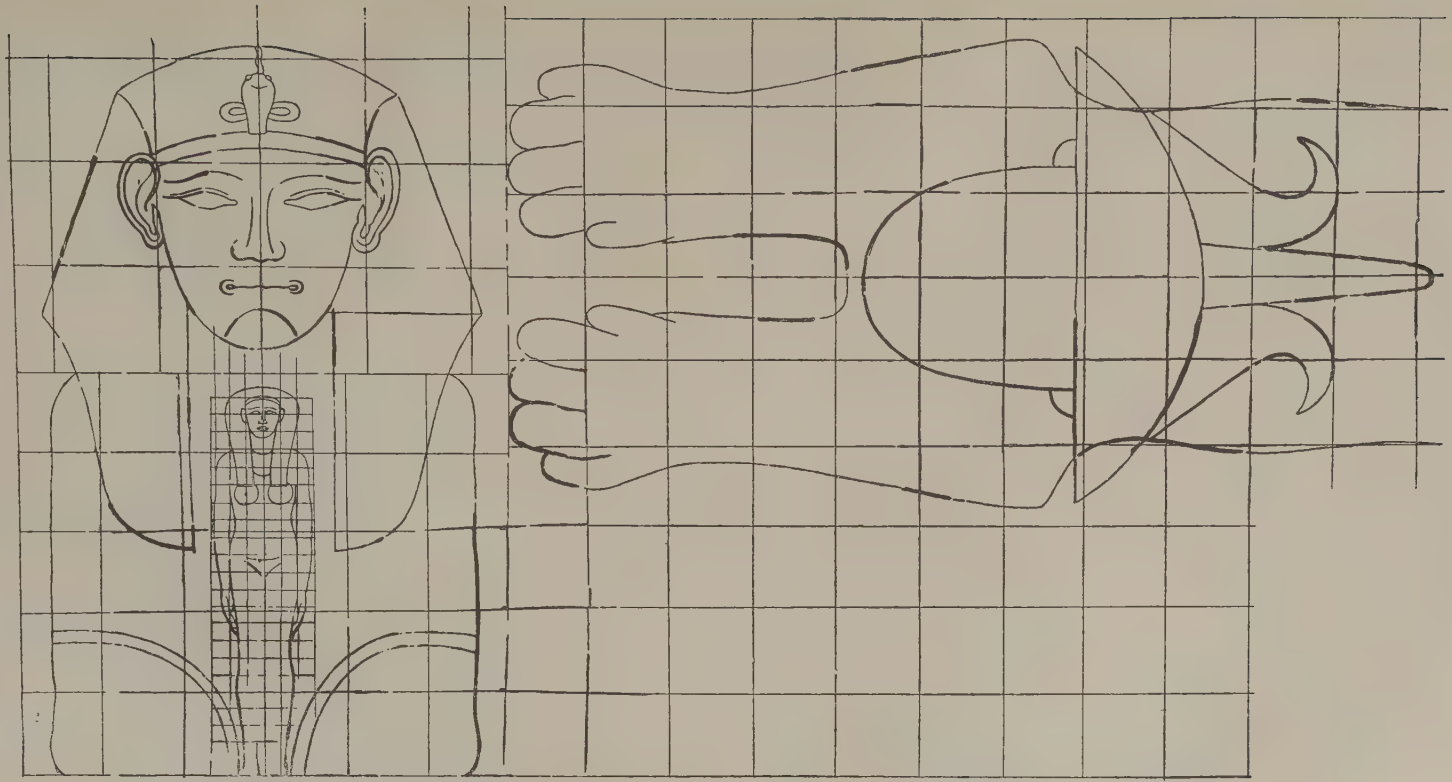


Abb. 262. Werkzeichnung zu einer Sphinx, von einem Papyrus. Links Vorderansicht, rechts Aufsicht. [Auch ein Stück der linken Seitenansicht, die Vordertatze, ist erhalten, hier aber nicht abgebildet.] Griech.-röm.

Kopfes grob mit schwarzer Farbe aufgetupft. Das Stück sollte offenbar einem Schüler als Anleitung dienen, und wies ihm dazu auf der Rückseite des Steines den ersten Arbeitzustand für die Vorderansicht, auf der Vorderseite selbst den letzten. Und bei dem halbfertigen Figürchen eines lang hingestreckt knienden Königs[a] sind die ja bei weitem überwiegenden Seitenansichten und einige Striche für die Vorderansicht mit feinem Pinsel angetragen. Auch sonst haben sich in Amarna mehrere unfertige

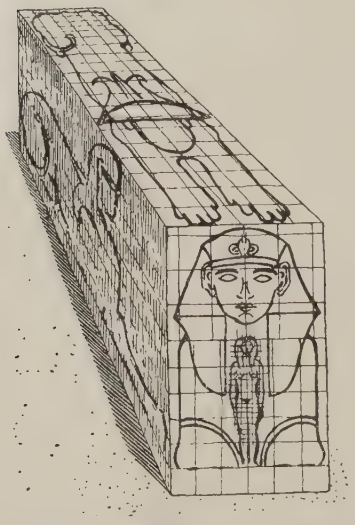


Abb. 263. Werkblock mit Vorzeichnungen zu einer Sphinx. Nach Abb. 262 entworfen.

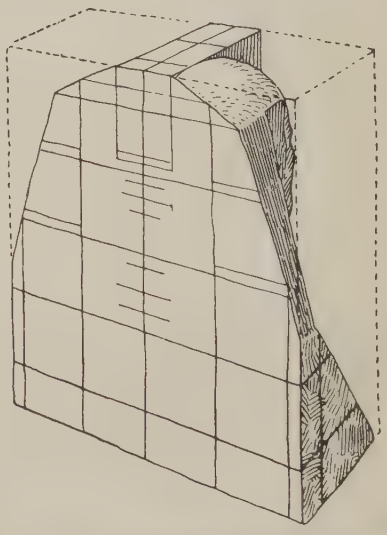


Abb. 264. Schulstück für einen Königskopf, Hinteransicht. Spätz.

Rundwerke gefunden mit den aufgemalten Umrissen und Liniengerüsten. Im Grunde dasselbe Verfahren, jedoch auf das Quadratnetz gestellt, finden wir in der Spätzeit. Da sehen wir, wie der Künstler, der einen Menschen oder ein Tier zu bilden hatte, wenn er ganz schulmäßig vorgehen wollte, seinen Block gut rechtwinklig zurechthieb und die Flächen mit dem Netz von Linien überzog. Auf dieses gestützt riß er auf jeder Fläche die Figur vollständig auf, wie er sie gewissermaßen dahinter im Blocke stehen sah[1]. So sind uns die Vorder-, Seiten- und Oberansicht zu einer Sphinx auf einem Papyrusblatte erhalten (Abb. 262). Abb. 263 und Taf. 41 zeigen solche Risse, ihrer Bestimmung entsprechend, auf einen Block übertragen. Etwas einfacher war es, wenn der Künstler, ähnlich dem Liniengerüst für das Flachbild von Abb. 260, nur durch Strichmarken die Lage der einzelnen Teile seiner Figur im Liniennetze anmerkte. Abb. 264

1 S. 89 o. 325 m.

stellt einen angefangenen Königskopf dar, hier von der Rückseite gesehen und durch Punktlinien wieder zum Block ergänzt. Man findet also im Urbilde, das, wie jener Affenkopf, nur die vordere Kopfhälfte gibt, am selben Stücke hinten den ersten Zustand, vorn einen fortgeschritteneren, wiederum wie bei dem Affenkopf. Wie gesagt, haben wir die ersten sicheren Beispiele für diese beiden, oft bis ins kleinste durchtüftelten Formen erst aus der Zeit bald nach 500 v. Chr., und wir wissen nicht genau, seit wann sie bestanden haben; um Jahrhunderte älter sind sie gewiß. Jedenfalls aber ist es klar, daß der Grundgedanke des Verfahrens derselbe ist wie tausend Jahre vorher. Manche halbfertige Statue der Spätzeit (Propyl. Bd. 2, 447, 2) trägt noch Reste der ursprünglichen Blockflächen mit ihren Strichmarken. Von dem Liniennetz und der ursprünglichen Vorzeichnung fiel natürlich ein Teil nach dem anderen der fortschreitenden Arbeit (Taf. 41) zum Opfer; die Zeichnung wurde dann in gewissen Abständen wiederholt. Auch das zeigen die Funde aus den Werkstätten von Amarna, darunter die eben genannte Figur des knienden Königs. Übrigens wurde bei der Arbeit die ganze Figur gleichmäßig gefördert, nicht etwa ein einzelner Teil im voraus beendet. Es ergab sich also stets ein einheitlicher Stand des Ganzen. Sobald die ersten groben, noch völlig geometrischen Arbeitstufen überwunden waren, wurden immer dünnere Schichten durch klopfendes Zermürben, durch Meißeln oder Schleifen entfernt (vgl. Taf. 40, 2). Wie sehr die Künstler, wenigstens die von Amarna, schon vor dem letzten Zustande des Werkes die gewünschte Endwirkung lebendig zu gewinnen suchten, sieht man an Granit- und Sandsteinköpfen aus der Werkstatt des Thutmosis, wo den Lippen noch unfertiger Bildnisse Rot aufgelegt ist.

An der zu Beginn dieses Kapitels angezogenen Stelle[1] erzählt Diodor von dem Künstlerscherze zweier berühmter Bildhauer des archaischen Griechenlands. Telekles und Theodoros, die Söhne des Rhoikos, hätten sich, als sie jenes Kultbild des Apollon von Samos anfertigen wollten, über das Gesamtmaß verständigt und dann jeder eine Hälfte der Statue, der eine in Samos, der andere in Ephesos hergestellt. Als man die rechte und linke Hälfte zusammenfügte, hätten sie gepaßt wie das einheitliche Werk Eines Mannes. Ob die Geschichte wirklich wahr ist, kann man dahingestellt sein lassen. An sich wäre bei einer archaisch-griechischen, also „vorgriechischen" und danach richtungsgeraden Statue und bei Benutzung des ägyptischen Werkverfahrens, auf das Diodor ausdrücklich verweist, ein solches Kunststück wohl ausführbar. Wie genau die Ägypter selbst dieselben Verhältnisse bei Gegenstücken innehalten konnten, dafür haben wir eine sehr hübsche Probe: bei einer Ausgrabung in Theben

1 Siehe den 2. Anhang.

hatte man[a] zwei in Stücke gesprungene Steinreliefs desselben Inhalts gefunden, aber keins vollständig. Es war jedoch den Findern möglich, von beiden genommene Stücke zu Einem Bilde zusammenzusetzen, und niemand würde vermuten, daß sie nicht von Anfang an eine Einheit gebildet haben.

Bei solcher Erziehung ist kaum anzunehmen, daß ägyptische Bildhauer irgendwelchen Wert auf ein gleichgroßes Tonmodell für eine ganze Statue[b] gelegt hätten. Der geschulte Künstler konnte es wagen sofort in den Block zu arbeiten, ohne Gefahr ihn zu verhauen.

Die Liniengerüste geben die Grundlagen für die Verhältnisse der Figur. Über diese selbst gilt im Rundbilde dasselbe wie im Flachbilde: innerhalb ein und derselben Figur werden die Verhältnisse nicht willkürlich geändert. Wie dem Flachbilde das Verkleinern entfernter Figuren unbekannt ist, so fällt es dem Ägypter niemals, auch nicht bei den gewaltigsten Riesenstatuen ein, etwa die oberen Teile zu vergrößern, um perspektivischen Verkleinerungen, die Uns unangenehm sind, vorzubeugen. Griechische Bildhauer vom Ausgange des fünften Jahrhunderts haben, wie wir aus Platon[1] wissen, so etwas getan. In Gruppen aus mehreren Figuren braucht der Ägypter, wie im Flachbilde, unbedenklich oft mehrere Maßstäbe, so wenn das Familienhaupt über seine Angehörigen herausgehoben werden soll (Propyl. Bd. 2, 242. 333). Andererseits gilt unter Gleichberechtigten, wie im Flachbilde[2], das Gesetz der „Scheitelgleiche" von Sitzenden und Stehenden (Propyl. Bd. 2, 231, 2).

Wenn man das sorgfältig durchgebildete Werkverfahren der ägyptischen Kunst[c] kennt, dann sieht man, wie vortrefflich es dem geradansichtig-vorstelligen Schaffen gerecht wird. Es stellt für die geradansichtig vorgestellten Teile des Körpers die Richtebenen, in die sie auch ohne das Blockverfahren zu liegen kämen[3], vor Beginn der eigentlichen Bildhauerarbeit greifbar am Steinblocke her. Man darf nicht etwa, das Wesen dieser Dinge verkennend, ihr Verhältnis umkehren und dem Irrtum verfallen, als ob das Gesetz der Richtungsgeradheit der Rundbilder aus der Art des Verfahrens geflossen sei. Nicht daher kommt es, sondern es liegt im Innern des Menschen. „Es ist nicht draußen, da sucht es der Tor, es ist in dir, du bringst es ewig hervor." Wie man nie vergessen darf, daß ja nicht nur der durch Wegnehmen von Stoff bildende Steinmetz richtungsgerade schafft und der Holzbildhauer, sondern auch der durch Zufügen gestaltende Bildner in Ton und Metall, so muß man sich auch immer vor Augen halten, daß das Gesetz selbst bei Den alten und neuen Völkern gilt, unter denen nicht eine Spur des geregelten Blockverfahrens, ja nicht einmal das einfachste Vorzeichnen des Rundbildes nachzuweisen

1 S. 91 m. 2 S. 244 u. 3 S. 306 m. 308 m.

ist, also auch schon in der ältesten vorgeschichtlichen Kunst. Man blicke auch nur auf das Flachbild. Da liegt vor aller Augen, daß nicht erst die Linien-netze und -gerüste die Geradansichtigkeit geschaffen haben. Es ist unmöglich, im Werkverfahren den Grund zu sehen, warum im Rundbilde die Tier- und Menschenfiguren sich in ein rechtwinkliges Ebenenkreuz einordnen, und im Flachbilde alle Körper und ihre Teile sich geradansichtig auf der Fläche ausbreiten. Im Gegenteil, die ägyptische Werkform ist das dem innersten Wesen der geradansichtigen Vorstellungsbildung angepaßte Gewand. Es stellt in seinem streng geometrischen Zuschnitt nach der einen Seite dieses Wesen nachdrücklichst heraus. Nach der anderen erinnert es daran, daß[1] die geometrische Prägung einer der Hauptzüge ist, die einst die Kunst erst im eigentlichen Sinne haben „ägyptisch" werden lassen. Das könnte nun den Gedanken wecken, als ob das Werkverfahren eben in jenen Tagen, wo auch der Quaderbau entstand[2], erfunden sei[3] und die Art der neuen Kunst bestimmt habe. Die erste Annahme könnte man vielleicht gelten lassen[a], aber der aus ihr gezogene Schluß wäre voreilig, denn gewiß konnte das Werkverfahren doch umgekehrt erst entstehen, als der geometrische Zug der Kunst schon stark genug geworden war, es nahezulegen. Der Steinwürfel ist[b] bei den Ägyptern ebensowenig wie bei den archaischen Griechen das Führende gewesen, sondern das Gehorchende, das der Formvorstellung Entsprechende. Natürlich ist zuzugeben, daß gewiß oft Bildhauer eine Figur in den Block hineingesehen haben werden; dann ist das aber eine Folge der Werkgeläufigkeit, nicht das Ursprüngliche. Dahin könnte man denn vielleicht auch den ägyptischen Würfelhocker[4] rechnen. Die Gewohnheit, in solcher Art zu hocken, ist weit verbreitet. Aber bei der Art dieser ägyptischen Kunstform, die hier, und zwar in völliger Flächengeschlossenheit, erst um 2000 beginnt und sich später lockert[c], liegt es nahe anzunehmen, daß ein würfliger Block die Anregung zur Aufnahme der Naturform gegeben habe, in Auswirkung des früher[5] besprochenen Triebes zur Verlebendigung toter Formen. Sehr beachtenswert sind für die Formgeschichte Beispiele[d], wo rings um die hockende Figur noch Blockflächen stehen.

Bei diesem ägyptischen Werkverfahren, mit dem Aufreißen der Körperansichten auf die Blockfläche, sieht man das Flachbilden mit aller Deutlichkeit in das Rundbilden hineingezogen. Das hat zur Folge gehabt, daß manche Gewohnheiten der Flachbildnerei in eigentümlicher Weise auf das Rundbilden eingewirkt haben. Ich glaube es an einem besonders schönen Beispiele zeigen zu können:

Die oben besprochenen altgriechischen Jünglingsstatuen stellen das

---

1 S. 22 m. 2 S. 25 m. 3 S. 27 u. 4 S. 51 u.
5 S. 55. 56 o.

linke Bein voran, und man hat das als einen Beweis dafür angesehen, daß sie durch ägyptische Vorbilder angeregt seien. In der Tat setzen ja auch die ägyptischen Statuen, die Menschen und Tiere in Schrittstellung zeigen, mit wenigen Ausnahmen die linken Beine voran. Ob die angenommene Abhängigkeit der altgriechischen von den ägyptischen wirklich besteht oder nicht, jedenfalls werden wir uns fragen müssen, warum denn unsere ägyptischen Statuen ihre Beine immer wie angegeben setzen. Man[a] hat wohl gesagt, es sei den Ägyptern glückbedeutend gewesen, mit dem linken Fuße anzutreten. Das ließe sich hören, obgleich wir von einem solchen ägyptischen Glauben nichts wissen. Die Erklärung, die ich geben will[b], ist so einfach, daß sie wohl nur ausgesprochen zu werden braucht, um an die Stelle jener anderen zu treten.

Zunächst erinnere ich an die Gewohnheit der ägyptischen Zeichner[1], ihre Figuren mit Vorliebe nach rechts blicken zu lassen, wenn sie einen Menschen oder ein Tier entwerfen konnten ohne Rücksicht auf Gegensinn zu anderen Figuren oder auf sonstige, in andere Richtung lockende Bezüge, wenn sie also ganz nach ihrem Belieben schaffen konnten. Ferner aber denke man an das, was wir über die Scheu des Ägypters wissen[2], gezeichnete Figuren aus dem Bilde herausblicken zu lassen.

Nun stelle man sich einmal vor, ein Werkblock für eine Statue in Schrittstellung stehe rechtwinklig zugehauen da, und ein ägyptischer Bildhauer, in dessen Hand es liegt, seine Figur so zu gestalten, wie er es will, ungebunden durch eine Rücksicht auf Anderes, trete an ihn heran, um auf ihn die Vorrisse der künftigen Figur eines stehenden, „schreitenden"[3] Mannes aufzutragen. Sollte er wohl mit seinem Zeichenpinsel gleich zuerst vor die Vorderansicht und nicht vielmehr vor Die Blockseite treten, die ihm seine Figur rechtshin schreitend und blickend bietet, also vor die rechte Seite der späteren Statue?

Tut er das, so wirkt dann von selbst eine weitere Gewohnheit[4]. Bei gezeichneten Menschen und Tieren stehen fast ausnahmslos die vom Beschauer entfernteren Beine in der Bewegungsrichtung voran, bei den rechtshin blickenden Figuren also die linken Beine. Dieselbe Eigenheit müssen natürlich die Vorrisse des Bildhauers auf seinem Blocke aufweisen, und beim Fortschreiten der Arbeit auch das Rundwerk. Das führt zu dem, wovon wir ausgegangen sind.

Wenn der Bildhauer von der linken Seite der künftigen Statue ausginge, so müßte sich das am Vorsetzen des rechten Beines zeigen. Daß die linke Statuenseite meist nicht nur für den Künstler, sondern auch für den Beschauer die mindere ist, erhellt allein schon aus dem Vergleiche der rechten und der linken Seite einer Statue mit vorgesetztem linken Bein und

1 S. 284 u. 2 S. 229ff. 3 S. 278 u. 4 S. 276 m.

Rückenpfeiler (Taf. 48, 2), wo, von links her gesehen, dieser Pfeiler samt der hinter dem vorgestellten Beine liegenden Füllung das zurückstehende verdeckt. Diese unglückliche Ansicht mit dem Einen, in dieser Stellung tragunfähigen Beine[1] kann nur die untergeordnete sein.

Ich denke, auf diese, der Arbeitsgewohnheit des ägyptischen Künstlers folgende Weise ist am einfachsten erklärt, warum die ägyptischen Statuen das linke und nicht das rechte Bein voranstellen. Man könnte ja auch hier sich denken, daß Rundbild und Flachbild aus gleicher Einstellung heraus das gleiche entwickelt hätten, ohne Übertragung. Doch scheint sich mir diesmal alles besser zu lösen, wenn man davon ausgeht, wie das Flachbild vom Ägypter zur Herstellung des Rundbildes herangezogen wurde.

Natürlich sehen die Vorzeichnungen auf der Blockfläche eines Rundbildes nicht etwa in jeder Beziehung so aus wie ein gewöhnliches Flachbild[2]. Man braucht sich nur vorzuhalten, wie verschieden zum Beispiel die Menschenschulter auf der Seitenfläche eines Werkblockes von der im freien Flachbilde sein muß. Hier muß sich die reine Seitenansicht darbieten; im gewöhnlichen Flachbilde dagegen erscheinen die Schultern so ausgebreitet wie auf der Vorderfläche des Rundbildblockes. Die Bilder sind in der Eigenschaft der Geradansichtigkeit gleich, aber äußerlich je nach dem Zwecke verschieden. Es wirkt der wesentliche Gegensatz zwischen dem Flachbild und dem durch Wegnehmen der Masse entstehenden Rundbild. Während beim Flachbildner die der Vorstellung nachtastende Hand sich durch den Widerstand der Malfläche willig auf diese ableiten läßt und auf ihr die dem Vorbilde entsprechenden Linien und Flächen ausbreitet[3], ist beim Rundbildner schon im Vorzeichnen der Sinn auf das Durchbrechen durch den Stein, auf das Durchgreifen der der Vorstellung vom Vorbilde nachtastenden Hand gerichtet[4].

So sind in der ägyptischen Kunst Flachbild und Rundbild sichtbarlich und heimlich aufs engste miteinander verknüpft. Der uns überraschende Ausbau der rundbildlichen „Schau" durch Einzelbilder flächenhafter Art ist nicht etwa ein verständlerischer Irrweg der Ägypter[a], sondern, wie sich an altamerikanischen (Propyl. Bd. 1, 381.395)[b], altslawischen (ebenda 489)[b] und ähnlichen Arbeiten zeigen läßt, etwas an sich durchaus Urwüchsiges[5]. Wohl aber ist ein Werk des Verstandes die Weiterentwicklung zum ägyptischen Werkverfahren, die jedoch kein Abirren, sondern geradezu die Vollendung des der „vorgriechischen" Kunst bestimmten Weges bedeutet. Der Ägypter hat eben im Rund- wie im Flachbilde, seit seine Kunst ihre eigene Sprache bekam, etwas, das wie traumhaft dem bildnerischen

---

1 Vgl. für das Flachbild S. 277 o. 2 S. 89 o. 291 m. 3 S. 100 u. 107 m. 304 m. 4 S. 305 u. Vgl. S. 108 o. 5 S. 308 m.

Schaffen der ganzen, nicht vom griechischen fünften Jahrhundert beeinflußten Welt zugrunde lag, mit einer sonst kaum zu findenden Willenseinheit und Schärfe zu klassischer Reinheit durchgeführt, so daß es beinahe als ihm besonders eigen erscheint.

Die von den Ägyptern erfundenen Verfahren zur Vorbereitung eines Flach- oder Rundbildes sind, wie aus der Schilderung hervorgeht, unzertrennlich von der Bindung an feste innere Maßverhältnisse der Figuren, von einem „Proportionskanon". Denn nicht nur liegen die Punkte und Linien der Hilfsgerüste wie Abb. 260 natürlich immer an denselben Orten, sondern auch die Linien der Quadratnetze (Abb. 262) schneiden stets dieselben Körperstellen. Sie legen also wirklich die Verhältnisse des Kunstwerkes fest und unterscheiden sich dadurch von den ähnlichen, auch bei uns gebräuchlichen Netzen, die nur dazu dienen, einen Entwurf im selben oder in anderem Maßstabe anderswohin zu übertragen. Bei diesen ist es ja völlig gleich, wo die Figuren von den Linien getroffen werden.

Wenn wir daran denken, daß im „vorgriechischen" Flachbilde jede Figur anderswo, nur in den Maßen verändert, wiederholt werden kann[1], was beim sehbildgetreuen Schaffen unmöglich ist, und daß die Glieder der Körper immer gleichmäßig unverkürzt ausgebreitet werden, dann erkennen wir das geradansichtige Bilden bei einem Volke von dem geometrischen Sinne der Ägypter als den günstigsten Boden für die Entstehung und Ausbildung eines Ebenmaßschlüssels. Nur auf solchem Boden konnte man in Dem Umfange mit Maßlinien und -punkten arbeiten, wie wir es in Ägypten auf Schritt und Tritt finden. Ob die Maßverhältnisse durch wirkliches Messen an vielen Körpern gewonnen oder aus Kunstwerken abgelesen sind, die als musterhaft und dem Formensinn der Zeit am meisten entsprechend galten, oder ob sie gar nur von einem einzigen maßgebenden Künstler aus seinem Empfinden heraus festgelegt worden sind, das würde recht wichtige Unterschiede machen. Entscheiden können wir darin nicht, nur den Gedanken, aus vielen gemessenen Körpern den Durchschnitt zu nehmen, von vornherein ablehnen, als wohl kaum der Zeit entsprechend.

Natürlich ist es ja nicht einfach dasselbe, ob und wie ein Ägypter, ein Grieche oder ein Mann der Renaissance nach einem Maßschlüssel sucht. Wir dürfen das Streben des Ägypters nicht etwa mit Dürers Worten ausdeuten: „Wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur; wer sie heraus kann reißen, der hat sie. Überkommst du sie, so wird sie dir viel Fehls nehmen in deinem Werk. Und durch Geometria magst du deines Werks viel beweisen." Hinter jedem steht eine ganz andere geistige Welt. Aber es ist doch unzweifelhaft wahr, daß in den Bemühungen der Griechen,

1 Vgl. S. 151 u. und, über das Entsprechende beim Rundbilde, S. 316 m.

der Renaissance und noch späterer Zeiten die Tat der Ägypter weiter gewirkt hat, belebend, und auch wohl manchmal ertötend.

Denn die Wirkung solcher Hilfen auf die Kunst ist ja immer zweischneidig[1]. In Ägypten sind sie ihr auf der einen Seite eine starke Stütze geworden, haben den Durchschnitt gehoben und auf achtungswerter Höhe gehalten. Man versteht nun, warum auch mäßige ägyptische Arbeiten noch fast stets etwas Sicheres und Würdiges haben. Auf der andern Seite aber wurde die Neigung zu formelhaftem Betriebe der Kunst gefördert, dem der Ägypter von Natur schon leicht verfiel. Und es läßt sich ja nicht leugnen, daß schließlich doch die fein durchdachten Maßregeln auch ein Druck geworden sind[2], der vor allem seit der Zeit, wo sie bis ins kleinste griffen, und wo der Kunst das Leben an sich schon nicht mehr allzu frisch quoll[3], noch manches niedergehalten hat.

Genauere Untersuchungen dürften wohl eine bemerkenswerte Grenzscheidung im Gebrauch des Verhältnisschlüssels innerhalb der ägyptischen Gesamtkunst ergeben. Während nämlich bei den Figuren von Lebewesen die Regeln für die inneren Verhältnisse offenbar allgemeine Geltung mindestens über große Zeitabschnitte gehabt haben, scheint das außerhalb des Reiches der Tier- und Menschengestalt nicht der Fall gewesen zu sein. Auch da legt zwar der Künstler seine Werkzeichnung unter Berücksichtigung bestimmter Verhältnisse der Teile an, aber wie er die Größen ordnet, scheint seinem Ermessen überlassen geblieben zu sein. Zum Beispiel scheint der Ägypter nie dazu geschritten zu sein, bei seinen Säulen etwa ein Verhältnis von Dicke zu Höhe als allgemein mustergültig festzulegen.

1 S. 68. 2 Vgl. S. 287 u. 3 S. 65.

7.

Schluß.

Keine der menschlichen Kräfte sollte man bei wissenschaftlicher Tätigkeit ausschließen. Die Abgründe der Ahndung, ein sicheres Anschauen der Gegenwart, mathematische Tiefe, physikalische Genauigkeit, Höhe der Vernunft, Schärfe des Verstandes, bewegliche sehnsuchtsvolle Phantasie, liebevolle Freude am Sinnlichen, nichts kann entbehrt werden zum lebhaften, fruchtbaren Eingreifen des Augenblicks. Goethe.

Mit dem Zusammenleiten von Flach- und Rundbildnerei schließen sich die Betrachtungen, die ich mir in diesem Buche vorgenommen habe, zum Ringe.

Es hat sich gezeigt, daß die Grundlage der Naturwiedergabe beider Gebiete, das Schaffen aus geradansichtigen Vorstellungen, sich von den Kindern und den urweltlichen oder heutigen Naturvölkern bis zu den höchsten Leistungen nicht nur der ägyptischen, sondern zum Beispiel auch der babylonischen, kretisch-mykenischen, frühgriechischen und altamerischen Kunst erstreckt, ganz unabhängig davon, ob sie im Flach- oder Rundbilde, aus Stein, Metall oder Holz oder sonst etwas geschaffen sind. Diese geradansichtige Art ist also aller Menschheit angeboren, wird aber jedem von uns entfremdet. Von unserer Welt ist der Einfluß des griechischen fünften Jahrhunderts auch in dieser Hinsicht nie wieder abzuschütteln, selbst wenn wir es wollten. Denn unsere Vorstellungen werden jetzt im Laufe eines jeden Lebens von Jugend auf durch bewußte oder unbewußte Erziehung bis ins Innerste durchsetzt mit Schräganſichten. Bei der Stärke dieses Ansturms ist das Überraschende nicht, daß jeder ihm endlich erliegt, sondern wie lange er ihm Stand hält. Durch Prüfung vieler Kinder kann man feststellen, wie sie schrittweise die Widerstandskraft verlieren und in ziemlich gleichmäßiger Abfolge eine Stellung des angeborenen geradansichtig-vorstelligen Bildens nach der andern vor dem Andringen des sehbildlichen räumen.

Durch die Griechen des fünften Jahrhunderts v. Chr. ist auch auf dem Gebiete der bildenden Kunst in die Welt ein Riß gekommen. Überall da, wo ihr Geist nicht gewirkt hat, also auch in Ägypten bis 300 v. Chr., sind

die Grundlagen der Naturwiedergabe im Flach- und Rundbilden beim einfachsten Erwachsenen, ja beim Kinde, im wesentlichen dieselben wie beim größten Künstler[1]. Aber da, wo der griechische Einfluß mächtig wird, und nun gar die durchgebildete Form, die die italienische Renaissance dem griechischen Erbe in der Zeichenkunst geschaffen hat, muß jeder einmal in sich jenen Kampf vom geradansichtigen zum schräganschtigen Zeichnen durchkämpfen. Dieser Kampf bleibt auch unter uns niemand erspart, und noch vor kurzem spürte, wer ihn bestanden hatte, einen leisen Stolz, nun dem Reiche der, wie er glaubte, eigentlichen Kunst um einen gewaltigen Schritt nähergekommen zu sein.

Die heutige Kunstgeschichte erforscht an der Flachkunst mit besonderer Vorliebe die Fortschritte in der bildlichen Raumtiefe. Das ist ein wichtiges Feld, dessen von der ägyptischen Kunst eroberten kleinen Teil wir ja auch gründlich untersucht haben[2]. Es wäre aber töricht, wenn man nun diese wenigen Anpassungen an die Tiefe des Sehbildes als den eigentlich allein wertvollen Gewinn der ägyptischen Kunst erklärte[a]. Zum Schutze davor blicke man auf das Gebiet der Rundbildnerei hinüber, wie ja immer das Bewußtsein von der Einheit der Kunst am sichersten vor Fehlgriffen bewahrt. Es wird sich wohl kaum jemand getrauen zu sagen, die ägyptische Rundbildnerei habe nur in dem Dutzend von Figuren, die sich von der Richtungsgeradheit lösen[3], der Menschheitskunst einen Gewinn gebracht, und wenn sie fehlten, wäre die Geschichte des ägyptischen Rundbildes ohne ein erhebliches Ergebnis vorübergegangen. Ein solcher Satz, dessen Unmöglichkeit einleuchtet, würde unweigerlich aus dem Urteile über die Flachkunst folgen. Auch die im zweiten Kapitel geschilderte Entstehung der volkseigenen ägyptischen Kunst liegt ja nicht in dem Auftreten früher nicht vorhandener Anpassungen an die Sehbildtiefe, die doch unter der Masse des anderen verschwinden. Was damals den Flach- und Rundbildern das „ägyptische", sie von den früheren sondernde Gepräge gab, war nur der neue, sozusagen bauliche und ornamentische Gestalterwille[4].

Ebenso ungerecht, wie die Anpassungen an das Sehbild zu bevorzugen, wäre es natürlich, wenn man umgekehrt Die Gestaltungen, die sich aus der geradansichtigen Naturvorstellung ergeben, an sich für wertvoller ansähe, also jene Versuche zur Bildvertiefung durch Schräganschicht und zur Richtungsfreiheit, die wir im Ägyptischen kennengelernt haben, als abtrünnig verurteilte.

Man muß sich darüber klar sein, daß sowohl die geradansichtige wie die schräganschtige Art des Bildens, so eng sie mit der Kunst ver-

---

1 Doch siehe S. 248 m. 2 S. 189—215. 3 S. 311. 4 S. 22 m.

knüpft sind, und obgleich sie, wie wir sehen werden, unter Umständen ästhetisch wirken können, im Grunde mit der künstlerischen Seite eines Werkes nichts zu tun haben. Jede der beiden Arten entspricht zwar einem bestimmten Zustande des menschlichen Geistes, ist seine bildnerische Ausspracheform, aber diese Dinge gehören doch eigentlich mehr in die Erkenntnislehre als in die Ästhetik. Sie sind eben, nach einem Ausdruck A. Hildebrands[a], das Ergebnis „einer Art Naturerforschung", des Strebens nach Erkenntnis der gegenständlichen Wirklichkeit[1], das in jeder naturnachbildenden Kunst wohl steckt, aber nur die Unterlage der künstlerischen Tätigkeit ist. Ich möchte dieses Verhältnis dadurch begreiflich machen, daß ich von zwei „Schichten" im Kunstwerk spreche, der „naturerforschenden" und der „Ausdrucksschicht". Erst wenn man darüber klar ist, was der naturerforschenden „Schicht", also der allen Ägyptern, Nichtkünstlern wie Künstlern, gemeinsamen Vorstellart entspringt, vermag man zu erkennen, was darüber hinaus, in der andern „Schicht", den ägyptischen Meistern als künstlerisches Ausdruckmittel dient, also jener andern Kraft im Bilden zuzuteilen ist, die in den Werken der reinen Ornamentik am hellsten hervortritt, aber auch an jedem andern Kunstwerke, auch jedem naturnachbildenden, wirkt[2]. Wir Heutigen können uns das vielleicht am besten an der Perspektive verdeutlichen. Niemand wird eine nur mathematisch genau konstruierte Perspektive an sich schon für ein Kunstwerk erklären, denn sie könnte ja die Arbeit, könnte vielleicht sogar das Kunststück eines völlig kunstfremden Technikers sein. Selbst im besten Falle dürfte sie nur als Gerüst für ein Kunstwerk gelten. Sie kann wohl wirken, zum Beispiel schon rein wegen der Freude an der Überwindung von Schwierigkeiten. Sie kann aber auch wirklich ästhetisch wirken, etwa durch überraschende neue Verkürzungen oder den Schein der Großräumigkeit und ähnliches. Dann wirkt aber im Grunde nicht das Werk jenes unkünstlerischen Technikers, sondern das Naturvorbild, etwa so wie die Schönheit eines dargestellten Menschen ein unkünstlerisches Bildnis anziehend machen kann. Genau ebenso steht es mit dem geradansichtigen Flachbilde, aber auch mit allen Rundbildern. Erst in dem Gepräge geformten Ausdrucks[3], das der einzelne Künstler, das einzelne Volk, diesen, nur dem Zwecke der bloßen sachlichen Darstellung des Gegenstandes dienenden und ganzen Welten gemeinsamen Grundlagen verleiht, ist die künstlerische Leistung enthalten, liegt das, was man gern die „Formqualitäten" nennt.

Das Ausdrucksgepräge kann in vielen Zwischenstufen vom schärfsten Realismus bis zu fast vollkommener Auflösung der Naturgestalten in ornamentische oder geometrische Formen gehen, Stufen, die man nur

1 S. 95 m. 308 o. 2 S. 44 m. 3 S. 45 u.

zu gern als solche des Wertes anzusehen geneigt ist. Mit dem haben jedoch die Stufen an sich[1] wenig zu tun[a]; sie spiegeln die verschiedenen Grade des Stärke- und Wirkverhältnisses zwischen den Formen der äußeren Natur und den im Innern des Menschen lebenden Formneigungen[2]. Jedenfalls aber ist festzustellen, daß es nicht an Geradansicht oder Schräganansicht gebunden ist, ob das Ausdruckgepräge eines Werkes realistisch oder das Gegenteil ist. Es gibt ja weitgehenden Realismus sowohl wie zum Beispiel scharfe Geometrisierung auf jeder der beiden Grundlagen[3], ebenso wie die oben auf S. 22 genannten verschiedenen Ausdruckformen des Statischen, Dynamischen und Organischen. Ein ungeübter Betrachter kann, wenn er das nicht beachtet, in große Täuschungen geraten. Er wird leicht durch einen gewissen Realismus etwa der altsteinzeitlichen, der kretisch-mykenischen oder der Buschmannzeichnungen[b] zu dem Gedanken verleitet, daß ihre Werke nicht geradansichtig seien, während sie das in Wirklichkeit genau so sind wie die ägyptischen. Die Gefahr solches Mißverständnisses ist natürlich bei einer geschmeidigeren Kunst, wie einer der genannten, größer als bei einer mit geometrischem Ausdruckgepräge, wie der ägyptischen. Auch innerhalb dieser selbst ist aus demselben Grunde die richtige Erkenntnis der Grundlagen der Naturwiedergabe in der Amarnakunst gefährdeter als im sonstigen Ägyptischen.

Auch die „malerische" und die ihre Flächen hart umgrenzende Darstellweise sind an sich keineswegs abhängig von der geradansichtigen oder schräganansichtigen Wiedergabe. Vielmehr kommen beide Weisen auf jeder der beiden Unterlagen vor. Für die schräganansichtige sind in der neueren Kunst die Beispiele jedermann zur Hand. Für die geradansichtige braucht man nur manche Malereien in den Urwelthöhlen (Propyl. Bd. 1, 426. 427. 428. Taf. XXIV) neben die scharf umrissenen ägyptischen zu halten.

Man sieht schon daran, daß der Nachweis der geradansichtig-vorstelligen Naturwiedergabe als Urphänomen aller „vorgriechischen" Kunst in keiner Weise deren geschichtliche Entfaltung in zahllose, auf ihm gegründete Ausdruckrichtungen vergewaltigt, zum Beispiel in die Urweltkunst, die der verschiedenen heutigen Naturvölker, die ägyptische, babylonische, assyrische, hethitische, kretisch-mykenische, jede mit einer unendlichen Menge von Untergruppen[4]; ebensowenig wie etwa der europäischen Malerei seit dem sechzehnten Jahrhundert Gewalt antut, wer feststellt, daß sie in allen ihren Zweigen, zum Beispiel in der italienischen Kunst, der deutschen, holländischen, französischen, spanischen, mit all ihren Spielarten, vier Jahrhunderte hindurch auf der reinen Perspektive aufgebaut gewesen ist.

---

1 S. 45 m. 2 S. 43. 3 S. 101 m. 309 m. 4 Siehe dazu S. 344.

Die Unterscheidung der beiden „Schichten" im Kunstwerke mag noch durch eine Auseinandersetzung mit anderen wissenschaftlichen Begriffen weiter geklärt werden.

M. Verworn hat einst[a] in die Erforschung der Naturwiedergabe im Flachbilde, und zwar vor allem zur Unterscheidung der altsteinzeitlichen von der jungsteinzeitlichen Kunst, das Begriffpaar (1) „ideoplastisch" und (2) „physioplastisch" eingeführt. Dann haben Andere[b] sich verleiten lassen, dieses Paar unserem[1] (1') „geradansichtig-vorstellig" und (2') „schräganschichtig-sehbildähnlich" gleichzusetzen, obgleich das doch nicht angeht. Halten wir fest, daß unsere, mit 1' und 2' bezeichneten Begriffe beide durchaus nur der „naturerforschenden" Schicht angehören. Wie steht es darin mit Verworns unter 1 und 2 genannten? Blickt man zuerst nur auf 1 und 1', so möchte auf den ersten Blick alles in bester Ordnung scheinen. Die Worte „ideoplastisch" und „vorstellig" könnten an sich den gleichen Sinn haben. Ferner sind die als „ideoplastisch" bezeichneten jungsteinzeitlichen Zeichnungen als „vorgriechisch" für uns natürlich „geradansichtig-vorstellig", wobei es aber schon bedenklich stimmen muß, daß bei Verworn eine Entsprechung für den Begriff „geradansichtig" fehlt. Schließlich sieht man als bezeichnend für das „Ideoplastische" zwar Züge angeführt[c], die der „naturerforschenden" Schicht angehören, aber leider daneben auch solche, die der „Ausdruck"-Schicht zufallen. Verworns Begriff „ideoplastisch" schwankt also zwischen beiden Schichten, was unser „geradansichtig-vorstellig" nicht tut.

Man darf es nicht leicht nehmen, daß das Merkmal der „Geradansichtigkeit" bei Verworn ganz fehlt. Daß dies Fehlen geradezu entscheidend ist, zeigt sich, sobald man die unter 2 und 2' genannten Begriffe ins Auge faßt. Bei uns steht dort unter 2' „schräganschichtig-sehbildähnlich". Wäre diesem Verworns (2) „physioplastisch" gleich, so müßten die von ihm so bezeichneten altsteinzeitlichen Werke im Grundzuge „schräganschichtig" sein, was sie entschieden nicht sind. Sie sind, wie wir soeben gesehen haben, geradansichtig wie die der jüngeren Steinzeit, die ägyptischen und alles, was wir sonst noch unter „vorgriechisch" gesammelt haben. Wenn man nun bei Verworn „physioplastisch" mit „naturwahr" und „naturalistisch" wechseln sieht[d], so offenbart sich, daß sein „physioplastisch" überhaupt gar nicht in der „naturerforschenden" Schicht liegt wie unser „schräganschichtig-sehbildähnlich", sondern in der andern, der „Ausdruck"-Schicht. Blickt man nach dieser Erkenntnis zurück auf das vorige Paar, so merkt man, daß auch Verworns „ideoplastisch" im Grunde nur „nichtrealistisch" heißt, also auch in der „Ausdruck"-Schicht liegt. Das wird bei ihm nur dadurch verschleiert, daß er, wie gesagt ungehöriger-

1 S. 97 u

weise, einige „naturerforschende" Züge hineinmischt. Verworn hat also selbst schon nicht mit der nötigen Festigkeit der Hand getrennt: er gleitet beim Schnitt unsicher von einer Schicht in die andere. Wenn nun die Andern gar noch seine Begriffe den unsrigen gleichsetzen, so wird die Verwirrung ganz schlimm[a].

Auch W. Worringer[b] wirft in seiner Theorie von „Abstraktion und Einfühlung" die Schichten durcheinander. So steht bei ihm auf Seiten der Abstraktion die geometrische Formgebung (aus der „Ausdruck"-Schicht) vermengt mit dem Vermeiden der Schräganſichten und Verkürzungen (Geradansichtigkeit, aus der „naturerforschenden" Schicht). Es würde aber unnütz ermüden, wenn ich hier die halben und schiefen Gedanken entwirren und zurichten wollte, die in Worringers genialischer „Intuition" stecken.

A. della Seta endlich sagt[1] „Das Auge sucht sich nacheinander derart dem Gegenstande gegenüberzustellen, daß die Umrisse aller Ansichten in gleichläufigen Ebenen liegen, mit anderen Worten in Ebenen, die rechtwinklig zur Mittelachse des Sehkegels stehen." Ganz ähnlich wie ich in der ersten Auflage dieses Buches schon gesagt hatte[2] „die Körper werden immer so gezeichnet, als ob sie in einer Richtung angesehen wären, die rechtwinklig zu einer ihrer Hauptflächen oder zu der Hauptachse steht", und[3] „als ob die Hauptflächen aller Teile in gleichlaufenden Ebenen lägen", ferner auch[4] fast instinktiv darin den Zusammenhang mit dem Rundbilde gesehen hatte, ohne doch damals die letzten Schlüsse zu ziehen, so hat also auch schon della Seta dicht vor der Entdeckung des Richtigen gestanden. Auch er hat gefühlt[5], daß die Verbindung zwischen Flachbild und Rundbild in der Geradansichtigkeit liegt, aber ebenfalls nicht zu Ende durchdacht, auf welche Weise diese auf das Rundbilden wirke. Er hat sich vielmehr vor dem Ziele mit einem so rein äußerlichen gemeinsamen Merkmale wie dem „Parallelismus der Ansichten" oder Flächen begnügt, das doch offenbar erst zweiten Ranges ist, nur eine Folgeerscheinung, noch nicht die Wurzel der Formbildung. Denn dieser Flächengleichlauf entsteht ja aus der geradansichtigen Vorstellungsbildung beim Flachbilde erst durch den Zusammenstoß mit der Malebene[6], beim Rundbilde gar nur da, wo die Geradansichtigkeit auf Körper mit zwei rechtwinklig zueinander stehenden Hauptachsen trifft, wie Mensch und Tier[7]. Erst diese erscheinen als in ein rechtwinkliges Prisma eingeschlossen[8], also mit gleichläufigen Ansichtspaaren. Man darf Ursache und gelegentliche Folge, also

---

1 Anm. VIc. 2 S. 65 der ersten = S. 92 der zweiten = S. 103 u dieser Auflage. 3 S. 69 der ersten = 98 der zweiten = S. 112 o dieser Auflage. 4 S. 35 der zweiten Auflage. Vgl. dazu meine Grundlagen d. äg. Rundbildnerei S. 3. 5 S. 299. 6 S. 112 o. 304 u. 7 S. 306. 8 S. 306 u. 313 u.

Geradansichtigkeit und Flächengleichlauf, nicht durch ein „mit anderen Worten" einander gleichsetzen. Della Setas „Parallelismus der Flächen" beschreibt nur, aber erklärt nicht. Wir sahen in der vorgriechischen Rundbildnerei den Gleichlauf der Flächenpaare aus erkenntnistheoretischen Gründen entstehen, nicht wie einen gewöhnlichen Parallelismus[1] aus ästhetischen. Für jemand aber, der ihn fälschlich wie jenen nimmt, — della Seta selbst bemerkt den Unterschied nicht — müßte der Flächengleichlauf der Rundwerke ein „Ausdruck"-Mittel bleiben und dürfte dann natürlich noch weniger der Geradansichtigkeit gleichgeordnet werden, die ja in der „naturerforschenden" Schicht liegt.

Auch auf meinen Gegensatz zu J. Lange muß ich unter dem Gesichtspunkt der Schichtentrennung noch einmal zurückkommen. Lange hat sein „Gesetz der Frontalität" auf den Boden der Gegengleiche gebaut[2], also auf die obere, die „Ausdruck"-Schicht, auf der auch andere ästhetische Grundgefühle, wie das Gefallen an bestimmten Maßverhältnissen, die Freude an gewissen Rhythmen und am Gleichlauf von Linien und Flächen stehen. Mein „Gesetz der Richtungsgeradheit" dagegen baue ich durch diese obere, die ästhetische Schicht hindurch auf den darunter liegenden Grund der „Naturerforschung". Natürlich ist die Benennung der „naturerforschenden" Schicht als die „untere", der „Ausdruck"-Schicht als die „obere", wie überhaupt der Begriff der „Schichten", nur ein Behelf. Ganz so einfach liegen die Dinge in Wirklichkeit nicht.

Es leuchtet ein, wie wichtig es für das ästhetische Wägen einer jeden Kunst, eines jeden Kunstwerkes, ist, sich die Verschiedenheit der beiden „Schichten" vor Augen zu stellen. Mögen sie am Werk unauflöslich verwoben sein, gedanklich muß der Forscher sie jedenfalls sorgsam auseinanderhalten. Sonst sündigt er gegen die oberste Aufgabe, die Platon für alle Ewigkeit der Forschung gestellt hat[3]: sie muß die Fähigkeit haben, vielfach Zerstreutes in ein einheitliches Bild zusammenzuschauen, aber auch verstehen, zu zerlegen, und zwar, wie er schalkhaft sagt, hübsch nach den natürlichen Gelenken, nicht, wie ein schlechter Koch, grob die Knochen zerhackend. Es wird aber durch die Scheidung nicht nur die Lust am reinlichen Denken und Fühlen befriedigt. Das ganze Bild der ägyptischen Kunst muß falsch werden, wenn man an ihren Werken die geradansichtigvorstelligen Eigenschaften, die doch der „Naturerforschung" ihr Dasein verdanken, dem Wirken der ästhetischen Triebe zurechnet, also etwa in den Statuen die Richtungsgeradheit und in den Zeichnungen die Ausbreitung der Ansichtflächen der Körper auf der Malebene. Der größte Teil der heutigen Fehlurteile über die ägyptische Kunst fließt aus dieser Quelle.

---

1 S. 334 m. 2 S. 301 o. 310 m. 3 Phädr. 265 D. E.

Wenn auch die bloßen Ergebnisse geradansichtiger Vorstellungsbildung im Rund- wie im Flachbilde an sich nichts mit der künstlerischen Leistung zu tun haben, so sind sie doch allerdings, wie angedeutet, oft ästhetisch bedeutsam[1]. Sie wirken zum Beispiel ästhetisch fördernd auf den, der in dieser Geistesrichtung aufgewachsen ist, denn für ihn sind sie nun einmal die gewohnten Träger der eigentlichen Ausdruckformen. Dagegen werden sie natürlich Den ästhetisch hemmen, der, in Perspektive und Richtungsfreiheit aufgewachsen, in diesen das Gerüst für seine Ausdruckformen zu sehen erzogen ist. Für solchen wird dann, wie noch für uns vor wenigen Jahrzehnten, sogar der Grad der Genauigkeit der Perspektive ästhetisch wichtig sein.

Entsprechendes gilt natürlich schon innerhalb des Ägyptischen. Sobald es einmal den Schritt getan hat zu gewissen Anpassungen an das Sehbild, können diese beginnen, ästhetisch zu wirken. Wir sehen das im Flachbilde etwa bei den Überschneidungen[2] oder den Staffeln[3] daran, wie sie im Neuen Reiche mit Lust gesteigert werden. Bei der ägyptischen Staffel kommt übrigens noch hinzu, daß sie von vornherein eine gemischte Erscheinung ist; denn im genauen Gleichlauf ihrer Linien äußert sich ja von Anfang an auch ein ästhetischer Trieb. — Wo andrerseits die ägyptische religiöse Kunst oder die altertümelnde Spätzeit unter Fallenlassen eben dieser Überschneidungen und Staffeln ältere Formen der Naturwiedergabe beibehält oder wieder aufnimmt, werden diese geführt als Glieder einer mit dem Schimmer ehrwürdigen Alters umsponnenen Formensprache. Sie treten damit heraus aus dem Kreise der lebendigen Wiedergabe der Wirklichkeitsformen und hinein in das Reich des Ästhetischen. — Wenn nun gar ein wirklicher Übergang zum Zeichnen mit Verkürzungen stattfindet, dann wird die Bedeutung der einst aus der geradansichtigen Vorstellungsbildung geflossenen Formen vollends verschoben. Wir können das sehr gut beim Einströmen der griechischen Kunst nach Ägypten beobachten, wo ja das Alte nicht einfach verworfen, sondern noch Jahrhunderte lang beibehalten wurde. In den letzten Jahren ist ein prachtvolles Grab aus der Zeit um 300 v. Chr. entdeckt worden[a]. Seine Reliefs sind entworfen und ausgeführt von Ägyptern, die einige Zeit in griechischen Werkstätten Unterägyptens tätig gewesen sein müssen. Wir finden in ihrem Werke religiöse Darstellungen rein ägyptisch geradansichtiger Art, — daneben weltliche Bilder, in denen einer geradansichtigen Unterlage ein griechisches Gewand übergezogen ist (Propyl. Bd. 2, Taf. XXIII), — endlich Gruppen, die geradezu auf das Skizzenbuch aus den griechischen Werkstätten zurückzugehen scheinen[b]. Die Leute haben sich also ziemlich ernsthaft mit der fremden, schräganschtigen Art der Naturwiedergabe beschäftigt. Natürlich

1 S. 330 o. 2 S. 121. 3 S. 189 ff. 193 ff.

schwand in solchem Falle das instinktmäßige Verstehen der alten geradansichtigen als einfache gegenständliche Naturwiedergabe. Man mußte notwendig beginnen, sie, als solche genommen, für falsch anzusehen. Wenn man sie trotzdem noch beibehielt, so konnte das eben nur geschehen, weil man ihre Formen gar nicht mehr als gegenständlich treue Naturwiedergabe, sondern als Ausdruckformen faßte. Damit rücken die durch Geradansichtigkeit entstandenen Formen aus dem Gebiete der „Naturerforschung" in das ästhetische hinüber. Ein „griechelnder" ägyptischer Künstler wie der des genannten Grabes fand auf der Gegenseite einen Genossen in einem griechischen Meister, der eine Isisstatue zu bilden hatte und dabei dem Ägyptertum entgegenkommen wollte. Er hat nicht einfach „ägyptelt", aber sein Werk auch nicht in eine richtungsfreie Form seiner eigenen, der hellenistischen Zeit gekleidet (Propyl. Bd. 2, 446 rechts), sondern eine altertümlich-griechisch scheinende gewählt (Propyl. Bd. 2, 446 links)[a]. Ganz gewiß ahnte er nicht, wieviel innere Berechtigung in dieser Wahl lag, da ja die archaisch-griechische Rundbildnerei vor dem fünften Jahrhundert noch wie die ägyptische auf geradansichtigen Vorstellungen beruhte, richtungsgerade war. Natürlich aber konnte er in Wirklichkeit, wie das ganze Assimilantengeschlecht seiner Zeit, ein archaisch richtungsgerades Werk auch in seinen „naturerforschenden" Zügen nur noch ästhetisch erfassen. So geht es allen, die, wenn auch noch so mittelbar, vom griechischen fünften Jahrhundert ernstlich berührt sind.

Diese Sinnverschiebung hat denn auch das Verhältnis der Nachwelt zu den ägyptischen Kunstwerken in hohem Grade bestimmt. Diejenige Schicht in ihren Formen, die durch die Geradansichtigkeit gegeben ist, macht sich wegen ihrer Ungewohnheit dem an den Gebrauch von Schräganschten Gewöhnten überstark bemerkbar. So übertäubt sie die Schicht der wirklichen Ausdruckformen und schiebt sich fälschlich an deren Stelle. Das ist am handgreiflichsten bei der Richtungsgeradheit der Statuen, die der „naturerforschenden" Schicht angehört, aber fast[1] durchweg für „Ausdruck"-Form genommen wird, und zwar um so eher, weil hier, im Rundbilde, aus einem früher[2] angedeuteten Grunde die Wirkung der geradansichtigen Vorstellungsbildung nicht so wie im Flachbilde als grundsätzlich fremdartige Naturwiedergabe jedem auffällt und die Trennung der Schichten erleichtert. Die wirklichen Ausdruckformen, in denen die Formneigungen der verschiedenen Künstlerpersönlichkeiten und Zeiten ihren Geist zu ihrem Stil verdichtet haben, drängen sich nicht so auf. Sie zeigen sich ja erst in den die geradansichtigen Formen umhüllenden Abwandlungen der Linien- und Flächenführung; im Ägyptischen also nur in den feineren Unterschieden, die der geometrische Grundzug seiner Ausdruckformen

1 Außer von E. Löwy (S. 303 o) Über A. della Seta siehe S. 334 o. 2 S. 5 u.

gestattet. Man darf sagen, daß weitaus das meiste am Ägyptischen, was dem Unkundigen als Ausdruckformen erscheint, nicht zu ihnen gehört.

Nun gewinnen wir auch Einblick in das wahre Verhältnis altägyptischer Bildwerke zu ähnlich aussehenden und manchmal vielleicht gar von ihnen angeregten heutigen[a]. Es steht fest[1], daß es völlig undenkbar ist, ein Künstler unserer Tage schaffe überhaupt wieder aus natürlicher geradansichtiger Vorstellungsbildung heraus. In den Quell, aus dem diese fließt, können unsere Künstler nie mehr tauchen. Man mag sich ausmalen, was geschehen müßte, ehe das wieder möglich wäre: man müßte einen in unserer Kultur lebenden künstlerisch begabten Menschen so auferziehen, daß mit Verkürzungen rechnende Flach- und Rundbilder ihm niemals vor Augen kommen und ihm auch durch das Wort nicht mehr nahegebracht werden können. Das ist, ganz abgesehen davon, ob es erwünscht wäre, ein Hirngespinst. Wir können nicht mehr in unserer Kultur stehen und dabei doch zugleich, wie es manche unserer Künstler wollen, „vorgriechische" schöpferische Menschen sein, weder archaische Griechen noch Ägypter, weder Neger noch Kinder.

Wenn heutige Künstler Statuen schaffen, die in ihrem streng geometrisch-würfligen Aufbau (Taf. 62, 1) ägyptischen ganz zu gleichen scheinen, oder wenn Maler die Flächen der dargestellten Körper geometrisch geprägt (Taf. 62, 2) auf der Fläche ausbreiten, so können sie sich mit Ägyptischem nur in dessen Ausdruckschicht treffen. Für natürliche geradansichtige Vorstellungsbildung, die im ägyptischen oder überhaupt „vorgriechischen" Bildwerke unter der ästhetischen Schicht liegt, ist eben im heutigen Künstler kein Boden mehr da. Was in seinem Werke ihr zu entsprechen scheint, ist in Wahrheit ebenfalls ästhetisch bestimmt[2]. Wer Darstellformen des sogenannten Expressionismus mit ägyptischen vergleicht, gerät darum immer in die Gefahr, den alten Formen einen ihnen fremden Sinn unterzuschieben. Der italienische Maler, der dem Arzte in Taf. 61, 1 rechts eine ganz wunderliche Schulterbildung verlieh, würde ruhig zugeben, daß sein Bild „naturwidrig" sei, aber sagen, er wolle oder müsse das aus einem inneren Drange so machen, oder er brauche auf seinem Bilde an dieser Stelle gerade diese Form. Was er gibt, gehört in die „Ausdruck"-schicht. Denn bei seinem Gestalten ist ihm das Verhältnis zur äußerlichen Wirklichkeit Nebensache. Ein Ägypter dagegen, der Menschen ganz ähnlich, also wie auf Taf. 13 zeichnete, war überzeugt, das Wirkliche wiederzugeben[3]. Seine geradansichtigen Formen gehören ja in die naturerforschende Schicht; sie sind aus Hingabe an die Natur so geworden, von starkem Glauben an die gegenständliche Wirklichkeitstreue des Bildes getragen.

---

1 S. 328. 2 S. 314 m. 3 S. 95 m.

Dieser Kennzeichnung bricht es nichts ab, wenn man zugibt, daß zweifellos auch ein Ägypter oft für eine gewisse Stelle seines Bildes die „Ansicht" eines Körpers nach seinen Ansprüchen an Flächengliederung und Massenverteilung gewählt hat. Denn das ändert ja nichts am Wesen der Wiedergabe dieses Körpers, die an sich der „Naturerforschung" gehört. Diese steht hier im ersten Treffen, auch wenn in die Auswahl aus den gegebenen Darstellmöglichkeiten Ästhetisches, eine Forderung des „Ausdrucks", also etwa eben die Rücksicht auf die Komposition, eingegriffen hat[1]. Auch der perspektivische Maler wird in der Wahl der Ansicht oft genug von ähnlichen Rücksichten bestimmt.

Umgekehrt mag in einem expressionistischen Bilde die Wahl der geradansichtigen Darstellform eines Körpers oder Körperteiles, wie die Schulter jenes Arztes von Taf. 61, 1, in der Tat durch den Gedanken an die gegenständliche Wirklichkeit beeinflußt sein. Dann steht aber doch das Ästhetische im ersten Treffen, die gegenständliche Wirklichkeit erst im zweiten.

Ich habe am Anfange dieses Buches[2] bei der Scheidung zwischen genießender und forschender Betrachtung angedeutet, daß es jedermann, vor allem aber dem schaffenden Künstler, unbenommen bleibe müsse, sich Anregungen selbst aus mißverstandenen Werken zu holen. Doch muß er sich bewußt sein, daß er den künstlerischen Sinn „vorgriechischer" Werke uns nicht finden helfen kann, ehe er selbst vom Forscher das wirkliche Wesen ihrer Naturwiedergabe gelernt hat.

Diese Selbstbeherrschung ist in den letzten Jahrzehnten keineswegs genügend gewahrt geblieben, und das ist dann zu einer wirklichen Gefahr für die Beschäftigung mit der ägyptischen Kunst dadurch geworden, daß Kunstschriftsteller die dem rein genießenden Betrachter zustehende Freiheit auch in die Forschung eingeführt haben. Wohl waren die älteren ägyptologischen Ansichten unbefriedigend. Aber sie enthielten wenigstens beim Flachbilde doch einige richtige Erkenntnis[3]; jedenfalls vermengten sie nicht erkenntnistheoretische Grundlagen und ästhetische Werte, so daß der Weg zur Wahrheit nicht ganz verbaut war. Auch in das Wesen des Rundbildes hatte man[4] schon tiefere Blicke getan, wenn auch noch nicht den Grund erblickt. Eine neuere Betrachtungsweise hat nun unter dem Drucke der modernen Kunstrichtungen diese vorhandenen Ansätze bei Seite geschoben und sich immer mehr in den Glauben versetzt, den alten Werken durch rein ästhetische Auffassung nahekommen zu können wie eben den modernen. Diese Richtung hat ihren wirksamsten Vorkämpfer gefunden an H. Fechheimer, besonders in ihrer Plastik der Ägypter. Gewiß konnte

1 S. 172 o. 2 S. 7. 3 S. 86 m verglichen mit 94 o. Anm. 103 a. 4 S. 299 m. 301 o. 303 o. 333.

man es mit Freude begrüßen, daß die Liebe unserer Künstler zum Ägyptischen wuchs und in weitere Kreise getragen wurde. Aber die Freude wird doch erheblich gemindert dadurch, daß man diese Bewegung mit jenem Umbiegen der Forschungsmethode verbunden sieht. Denn es ist in bedauerlicher Weise der Blick getäuscht worden über die große Kluft, die in den erkenntnistheoretischen Voraussetzungen die heutige Kunst von der ägyptischen wie von jeder „vorgriechischen" trennt. Was anfing sich zu klären, ist wieder getrübt. Die heutige Kunst hat zwar allgemein den Blick in andere Kunstkreise zu weiten, das ästhetische Gefühl empfänglicher für fremde Formen und unempfindlicher für Verstöße gegen die Perspektive[1] zu machen gewußt, aber als Erkenntnismittel gebraucht hat sie in allen ihren Gestalten nur abgelenkt vom Erfassen des wirklichen Wesens der Naturwiedergabe in der „vorgriechischen", also auch der ägyptischen Kunst.

Zwischen dem Kreise des geradansichtig-vorstelligen und dem des sehbildmäßigen Bildens hat der Begriff Fortschritt im Sinne schlechthin steigenden Kunstwertes keine Stelle.

L. v. Ranke berührt in den beiden ersten seiner Vorträge vor König Maximilian von Bayern über die Epochen der neueren Geschichte an mehreren Stellen den Begriff des „Fortschritts" in der Geschichte. Ein unbedingter Fortschritt, so sind seine Gedanken, eine höchst entschiedene Steigerung, ist anzunehmen, soweit wir die Geschichte verfolgen können, im Bereiche der äußerlichen Werte, in allem, was sich auf die Erkenntnis und Beherrschung der Natur bezieht. Der Begriff Fortschritt ist aber nicht anwendbar auf die Schöpfungen des Genius[2] in bildender und Dichtkunst; denn diese alle haben einen unmittelbaren Bezug zum Göttlichen; sie beruhen zwar auf der Zeit, aber das eigentlich Schöpferische ist unabhängig von dem Vorhergängigen und dem Nachfolgenden.

Diese Erkenntnis von den Grenzen des Begriffs Fortschritt fügt sich überraschend in die von uns als notwendig erkannte Scheidung der beiden Schichten im naturnachbildenden Kunstwerke.

Wir erblicken[3] in dem griechischen Übergange von der geradansichtigen zur sehbildähnlichen, ja sehbildgetreuen Naturwiedergabe die Abkehr vom Einzelerfassen der Natur und die Hinwendung zum Zusammenfassen, und zwar liegt der Vorgang eben in der Schicht der „Naturerforschung". Diese entspricht nun dem, was L. v. Ranke die „Erkenntnis und Beherrschung der Natur" nennt. Da darf man also den Begriff Fortschritt anwenden, wenn man etwa den Grad der Nähe zu den Seh- oder Tastformen der Körperwelt, die Wiedergabe von natürlichen Lichterscheinungen,

1 S. 5 m. 254 m. 2 S. 70. 3 S. 252 o.

die Ausbildung der Perspektive und dergleichen zum Leitgedanken nehmend verfolgt, wie die bestimmten Aufgaben fortschreitend der „Lösung" nähergeführt werden.

Aber damit ist noch nicht das Gebiet des eigentlichen Kunstwertes berührt. Der ruht nicht in dieser Schicht, sondern erst in der Schicht der Ausdruckformen, und da gibt es zwar im Einzelnen Wert und Unwert, aber keinen durch die Zeiten laufenden Fortschritt: jede Schöpfung eines Genius hat unmittelbaren Bezug zum Göttlichen, und oft gilt entsprechend, was Goethe da, wo er des Knaben Wunderhorn bespricht, von der Dichtung sagt: „Das wahre dichterische Genie, wo es auftritt, ist in sich vollendet; mag ihm Unvollkommenheit der Sprache, der äußeren Technik, oder was sonst will, entgegenstehen, es besitzt die höhere innere Form, der doch am Ende alles zu Gebote steht, und wirkt selbst im dunklen und trüben Elemente oft herrlicher, als es später im klaren vermag".

Obgleich also nun einleuchtet, daß in der griechischen Wendung ebensowenig ein im eigentlichen Sinne künstlerischer Fortschritt liegt, wie ein Rückschritt in der Lockerung der Perspektive durch die heutige Kunst, so muß man trotzdem noch heute oft daran erinnern, daß Würde und Wert der ägyptischen Kunst nicht davon abhängen, ob sie einige Schritte auf dem Wege zur sehbildlichen Lösung der Körper- und Raumfrage getan hat, und daß selbst ein völliges Bekenntnis zur Perspektive und Richtungsfreiheit sie nicht hätte erhöhen können.

Der Begriff des Fortschrittes steht für viele dem der Entwicklung sehr nahe, den wir schon oben einmal behandelt haben[1], aber gerade hier mit Nutzen wieder aufnehmen werden. Während die Untersuchung des Fortschrittes dazu beitragen konnte, die Verhältnisse in jedem einzelnen Kunstwerke, sei es gerad- oder schräganschtig, aufzuhellen, wird die weitere Prüfung der Entwicklung besonders auch das Verhältnis zwischen diesen beiden großen Reichen der Naturwiedergabe zu beleuchten geeignet sein. Der Gebrauch des Wortes ist eigentümlich zwiespältig. Aber es liegt mir fern, zu entscheiden, welchen Inhalt es von Rechts wegen haben sollte. Mir genügt, festzustellen, wie seine Bedeutungen, für die man lieber auch zwei verschiedene Worte hätte[a], in der Kunstgeschichte verteilt sind.

Man kann die beiden Verwendungen so unterscheiden:

Erstens braucht man es ja in dem früher an der Pflanze gezeigten engeren Sinne: daß nämlich mit sicherer Richtung auf einen von uns im unendlichen Ablauf des Werdens und Vergehens als Ziel gesetzten Zustand eine feste Kette von Erscheinungsformen durchlaufen wird.

Zweitens aber gibt man dem Worte einen weiteren Sinn: daß nämlich ein Wesen sich bis zu seiner Auflösung ohne inneres Ziel in einer

1 S. 249 u.

Kette von Erscheinungswandlungen vergegenständlicht, deren Glieder ihre Form nicht vorausbestimmen lassen.

In diesem zwiefachen Inhalt des Wortes ist begründet, daß es in der Kunstgeschichte oft so schwer genau zu erfassen ist. Wir sind durch die Untersuchung des Begriffes Fortschritt schon darauf vorbereitet, daß wir vor allem die „Schichten" im Kunstwerke zu beachten haben werden.

Danach liegt auch nahe, daß in der „Ausdruck"-Schicht nicht der erste Begriff der zielstrebigen Entwicklung Anwendung finden wird, sondern der zweite des Erscheinungswandels ohne inneres Ziel. Und in der Tat kann man unmöglich sagen, daß zum Beispiel die Ausdruckformen der Kunst Nebukadnezars von Babylon, des ägyptischen Neuen Reiches oder des Barocks, ein Ziel bedeuteten, auf das das vorhergehende, etwa die Kunst Altbabyloniens, der Pyramidenzeit oder die romanische angelegt gewesen sei. Es sind doch allerlei andere Umstände als die wirklich eingetretenen vorstellbar, die in Babylon, Ägypten oder Europa jenen späteren Zeiten recht andere Prägungen hätten aufdrücken können[1]. Es ist nun wohl möglich, die zahllosen in der Kunstübung der Welt bisher zutage geförderten Ausdruckformen nach ihren Arten zu großen mehr oder weniger scharf abgrenzbaren Gruppen zu ordnen, aber für die Reihenfolge ihres Auftretens „Gesetze" aufzustellen, die für jedes Volk irgendwo auf der Erde, nicht nur für einen bestimmten Kulturkreis, Geltung haben, ist, wenigstens bisher, noch nicht gelungen. Man wird auch wohl nicht darüber hinauskommen, hier und da einmal ein Stück Gleichlauf festzustellen, was aber noch nicht berechtigt, von Gesetzen der Entwicklung zu reden[a].

Kann man also in der Ausdruckschicht nicht von zielstrebiger Entwicklung sprechen, so ist das durchaus berechtigt in der naturerforschenden. Da ergeben sich aber bemerkenswerte Unterschiede für die beiden Reiche, das geradansichtige und das schräganschichtige:

In der griechischen Wendung des fünften Jahrhunderts ist die früher[2] geschilderte Richtung der Kunst zum Impressionismus schon angelegt[3]. Damals ist in die Schicht der „Naturerforschung" eine Strömung geleitet worden, die, wenn auch nicht immer gleich rege und drängend, manchmal sogar stockend[4], doch auf ein Ziel hinstrebte, eben auf die möglichst genaue Wiedergabe des Seheindruckes. Diese Entwicklung der Naturwiedergabe ist aus der Kunstgeschichte vom fünften Jahrhundert v. Chr. bis zum Ende des Impressionismus unserer Tage nicht wegzudenken. Sie hat in diesem ihre Vollendung und ganze Erfüllung gefunden. Denn er war ja in der Tat das letzte Wort jenes im fünften Jahrhundert hervorgetretenen Bekenntnisses zum Seheindrucke im Gegensatz zur Vorstellung,

1 S. 43 m. 344 o. 2 S. 250 u. 3 S. 254 m. 4 S. 250 o. 256.

indem er das äußere Sehen auf das höchste zu steigern und den Künstler völlig zum Diener nur seines Auges zu machen suchte. So wird also jede kunstgeschichtliche Darstellung dieses Zeitraumes immer als unentbehrlichen, sehr wesentlichen Teil die Vorführung einer zielstrebigen Entwicklung enthalten. Daß die danebenlaufende Schilderung der Ausdruckformen, wenn sie von Entwicklung spricht, den Begriff in jenem anderen Sinne nehmen muß, ist nunmehr klar.

Das Geschehen in der auf den Impressionismus folgenden Zeit ist in gewissem Sinne wieder dem einer „vorgriechischen" Kunst ähnlich geworden. Bei einer solchen haben die wenigen Schritte zur Anpassung an das schräganschtige Sehbild[1] durchaus nicht hervorstechende Bedeutung. Sie gehören natürlich zum Gesamtbilde, aber könnten auch fehlen, ohne wesentliches am Charakter zu ändern[2]. Wendete man auf eine „vorgriechische" Kunst den Begriff der zielstrebigen Entwicklung an, so müßte die notwendige Folge die Feststellung sein, sie habe keine Entwicklung. Das liest man denn auch öfters von der ägyptischen Kunst[a], ohne daß die Schreiber sich bewußt sind, daß ihr Urteil nur die Unklarheit ihrer eigenen Begriffe wiederspiegelt. Einer Kunst wie der ägyptischen wird eben fast nur der zweite Entwicklungsbegriff gerecht, da ihre Geschichte weit überwiegend in der Schicht der Ausdruckformen verläuft, ja beinahe ausschließlich deren Wandel darzustellen hat.

Wir greifen noch einmal auf früher[3] Gesagtes zurück, wenn wir uns fragen, ob man auf das geradansichtige und das sehbildmäßige Schaffen den Begriff Stil anwenden dürfe. Wer mit mir angenommen hat, daß von Stil da zu sprechen ist, wo etwas Eigenes, der Natur gegenüber Selbständiges, in Menschenwerk den in sich folgerechten Ausdruck findet, und daß das Wort nicht auf das Gebiet der Kunst beschränkt zu sein braucht, — wer das annimmt, der sieht, daß wir es nicht nur auf die obere, die „Ausdruck"-Schicht im Kunstwerk anwenden dürfen, sondern auch auf die der „Naturerforschung". Er wird also die Frage bejahen. In beiden Fällen, dem geradansichtigen wie dem sehbildmäßigen Schaffen, haben wir doch ein herrisches Zwingen der Naturform unter die Vorstellform des Menschengeistes[4]. Im sehbildmäßigen Bereiche tritt das besonders hervor beim perspektivischen Zeichnen, im Bereiche des Geradansichtigen besonders in der Richtungsgeradheit der Statuen[5]. Wie sich im Stil engere Kreise über weitere legen, mag ein Beispiel aus der Flachkunst zeigen. Daß in jedem ägyptischen Flachbilde einer Hand der Daumen und die vier Finger nebeneinander voll zu sehen sind, gehört zum Stile

---

1 S. 82 u. 94 m. 186 u. 189 u. bis 215 m. 329 m. 2 S. 215 o.
3 S. 56. 4 Anm. 312b. 5 S. 313 o.

des die gesamte „vorgriechische" Welt beherrschenden geradansichtig-vorstelligen Schaffens. Wenn dabei die vier Finger mit seitlich gesehenen Nägeln dicht nebeneinander liegen[1], so ist das ägyptischer Stil. Daß aber die Fingerspitzen zierlich rückwärts gebogen sind[2], ist der einer bestimmten Zeit in Ägypten, der des Neuen Reiches.

Meine Aufgabe forderte, das Wesen der Naturwiedergabe in der ägyptischen Kunst darzustellen. Dazu war sie, in voller Ausbreitung geschildert, an ihrer Stelle in den Kreis der Künste anderer geradansichtig-vorstellig schaffender Völker einzureihen, und als Gegensatz dazu war die Art des sehbildmäßigen Bildens wenigstens zu umreißen. Es mag nun locken, diese beiden Gruppen wieder auf eine Einheit zurückzuführen und nach wirklichen „Elementargesetzen" der Naturwiedergabe in der Kunst zu suchen, die aller Menschheit von der Urzeit bis heute gemeinsam sind. Doch ist zu erwarten, daß der Versuch, aus beiden Arten einen Allgemeinbegriff abzuziehen, wenn er überhaupt statthaft ist, nur einen faden, niemand befriedigenden Rückstand übrig lassen wird. Jedenfalls liegt es dieser Arbeit fern, ihn zu liefern.

Wer die ägyptische Kunst verstehen will, muß zu klaren Kenntnissen über das Wesen der geradansichtig-vorstelligen Naturwiedergabe durchzudringen suchen. Der Zweck des Buches aber ist erst dann ganz erfüllt, wenn der Leser den Inhalt nicht mehr immer nur bewußt heraufpressen muß, wenn er also ägyptische Kunst sowohl genießt wie versteht, ohne vor jedem Werke erst merkbar Hebel und Schrauben anzusetzen.

Man wird nun deutlicher als bisher sehen, in welchen Seiten der ägyptischen Werke man die wirkliche Kunstleistung der Ägypter suchen darf und wo sie nicht liegt. Keinesfalls in der geradansichtigen Ausbreitung der Körperflächen auf der Malebene, noch in der Richtungsgeradheit der Rundbilder, wohl aber in dem Gepräge, das diesen, nicht Ägypten allein eigenen und keineswegs durch Ästhetisches eingegebenen Grundlagen in Ägypten verliehen worden ist. Darin darf man sich einzufühlen hoffen: da liegt das Gebiet, wo der Verstand, der bei der Erforschung der erkenntnistheoretischen Grundlagen der Naturwiedergabe allein zu sprechen hat[3], sich zurückhalten und dem Gefühl den Vortritt lassen muß. Da mag ein heutiger Künstler sich Anregungen holen, ohne[4] Gefahr des Mißverständnisses zu laufen.

Nur wer abzusehen vermag von dem, was durch die geradansichtige Vorstellungsbildung bedingt ist, die nun einmal allen Zeiten des ägyptischen Altertums eignet, kann auch die wirkliche „Geschichte" der ägyp-

1 S. 282 m. 2 S. 283 m. 3 S. 9 o. 4 S. 7 m. 337.

tischen Ausdruckformen rein empfinden. Denn wer nicht durch die Geradansichtigkeit hindurchsehen kann[1], wird nie den falschen Eindruck loswerden, daß die ägyptische Kunst keine „Entwicklung" zeige[2].

Etwas von dem, was über den Formen der allgemein „vorgriechischen" geradansichtig-vorstelligen Naturwiedergabe als die unterscheidend ägyptische Eigenform liegt[3], mag sich ja manchem schon aus einem einzigen Werke mitteilen, wenn das nur ein echtes Kunstwerk ist[4]. Aber wie „keine unserer Ideen des Wertvollen, des Heiligen, des Guten oder Schönen aus sich selbst heraus eine bestimmte Formenwelt als ihre eigene unmittelbare Folge entspringen läßt", so ist es auch mit der Idee des Ägyptischen. „Selbst wo das Werk ihren Inhalt deutlich widerscheint, bleibt doch Form und Färbung, in der dies geschieht, nur eine aus vielen möglichen, bedingt durch Tatsachen, welche sind und neben denen andere Tatsachen denkbar bleiben, die demselben Inhalt andre Form und Farbe seiner Erscheinung würden gegeben haben"[5]. Darum ist auch das Gewand, in dem das Ägyptische erscheint, nicht immer dasselbe. In stets erneutem Ringen sucht jede Zeit nach dem ihr gemäßen Ausdruck und die einzelne wendet uns in ihren verschiedenen Werken bald die eine bald die andere Seite zu, denn in einem Lande mit so alter und reicher Kultur laufen neben der herrschenden noch manche Nebenströmungen her. So gibt schließlich doch erst die Gesamtheit der Formen, die in der lebendigen geschichtlichen Entwicklung zutage treten, das ganze Wesen der ägyptischen Kunst. Und wir wollen nicht nur darüber trauern, daß diese Entwicklung längst abgelaufen in der Ferne hinter uns liegt, sondern wollen uns auch des Vorteils dieses Abstandes freuen, der uns das Ganze übersehen läßt.

Die wechselvolle Einheit wiedererstehen und uns miterleben zu lassen, ist die Aufgabe der Kunstgeschichte. Mein Buch soll sie nicht aufbauen, wenn es auch manchen Stein dazu herrichtet. Es will vielmehr auf das hinweisen, was jeder in sich geklärt haben müßte, ehe er daran denken dürfte, eine solche zu schreiben.

An Versuchen zu ägyptischen Kunstgeschichten fehlt es nicht. Noch keine aber vermag voll zu befriedigen, obwohl die eine diesen, die andere jenen Vorzug hat. Mir scheinen viele wichtige Fragen noch ihrer Lösung zu harren.

Die Aufgaben sind in der Hauptsache die folgenden, die in sich sehr viele Unteraufgaben bergen:

Am naturnachbildenden Teile der Werke sind die an sich geschichtslosen geradansichtig-vorstelligen Formen doch daraufhin zu sichten, welche der zahllosen Möglichkeiten von jeder Zeit gewählt und für sie bezeichnend

---

1 S. 336 u. 2 S. 342 m. 3 S. 17—39 4 S. 9 m. 5 Vgl. S. 341 m. Nach H. Lotzes Mikrokosmus.

geworden sind. Auch die dem Seheindruck näheren Formen, die hinter den anderen an Menge weit zurückstehen, aber doch zu Zeiten an Zahl und Stärke zunehmen, sind im selben Sinne zu durchmustern. Beidem habe ich in diesem Buche vorzuarbeiten versucht.

Dagegen habe ich Den Teil an den Werken, der nicht von den Naturformen bestimmt ist, nur gestreift, also Baukunst und Ornamentik fast ganz ausgeschieden. Ich habe auch gerade nur erwähnt, daß die dort ziemlich rein erscheinenden Formneigungen auch auf die naturnachbildenden Teile der Kunst mächtig wirken. Es ist aber die gesamte Kunst daraufhin zu betrachten, wie der Fluß der Linien, die Gestaltung der Flächen, die Verteilung der Massen, die Gestaltung des Raumes, die Wahl der Farben und anderes dergleichen gewechselt hat.

Dazu kommt die nur scheinbar äußerliche Feststellung, welche neuen Vorwürfe auftauchen, wann und woher sie kommen, wann und warum sie wieder verschwinden, welches ihr künstlerisches Wesen ist, und welche Veränderungen sie im Laufe ihres Lebens erfahren. Es werden also die hauptsächlichsten Bildgedanken in Rund- und Flachbildnerei, in Bau- und Zierkunst durch die Geschichte hindurch verfolgt, ihr Wandel festgestellt und nach Inhalt und Form gedeutet werden müssen.

Bei alledem ist zu erfassen, wie in diesen Wandlungen das Handeln und Leiden des Volkes in jedem Abschnitte der ägyptischen Geschichte Ausdruck gewinnt, wie die Kunst mit eigenem Leben und doch in das übrige verflochten im Gesamtleben der einzelnen Zeit steht und welche Anlageform in all dem Wechsel der Erscheinungsformen steckt[1].

Was bisher beigesteuert ist, sind nur Tropfen statt des Stromes. Erst wenn wenigstens das Nötigste geschafft ist, wird man zu einer ägyptischen Kunstgeschichte kommen, die den Forschern wie den Ungelehrten das bietet, was sie erwarten dürfen. In meiner „Kunst Ägyptens" (Propyl. Bd. 2) mag man einen auf der Arbeit von vier Ägyptologengeschlechtern ruhenden Versuch erkennen, aus den Gesichtspunkten dieses Buches „Von ägyptischer Kunst" heraus den Ablauf des Lebens der ägyptischen Kunst schon jetzt zu umreißen. Ich glaubte meinen Lesern das Wagnis schuldig zu sein.

---

1 S. 44 o.

Nachträge und Verbesserungen.

Bevor meine Arbeiten das Licht erblickten, waren sie mir eigentlich schon völlig wieder verleidet und im Geiste beschäftigte ich mich schon damit, sie alle wieder umzuarbeiten: Man muß viel viel tiefer graben. A. Binet.

S. 34, Z. 18: Der Ägypter weiß nichts davon, daß vor ihm ein anderes Volk im Lande gewohnt hätte. Seit die Welt, und deren Mitte, Ägypten, geschaffen, glaubt er da zu sitzen. Da sind die ersten Teile der bewohnbaren Welt aus dem Urgewässer aufgetaucht, da lebte der Ägypter in innigstem Verkehr mit der Natur, mit dem nährenden göttlichen Erdboden, mit dem großen Spender Nil, den er ebenso dankbar verehrte, mit den Tieren, den Pflanzen, den Wüstengebirgen, in denen er gern jagte, die aber auch Geheimnisse bargen, und mit den Gestirnen, vor allem der Sonne. Überall fühlte er sich von ortgebundenen Göttern umgeben: in jener Felsnase, diesem Tiere, jenem Baume lebte Göttliches, auf dem Acker stand das Kapellchen der schlangengestaltigen Erntegöttin. Man kann sagen, daß ägyptisches Denken, ägyptische Schrift dem versiegelte Bücher bleiben müssen, der nicht etwas von der Verbundenheit mit dem Lande in sich aufgenommen hat, und zwar auch dem Lande, wie es Gott geschaffen hat, nicht erst dem, wozu es die Menschen gemacht haben. Der Ägypter hat sein Land über alles geliebt, draußen zu sterben und begraben zu werden war ihm ein trüber Gedanke. Wie die schlichten, klaren und großen **Formen der Landschaft**[2] mit . . . (Folgt S. 34, Z. 19.)

S. 198 unten bis 199 unten: Wir können aus der Sprache Hilfe schöpfen, etwa aus gewissen gebräuchlichen Sprachwendungen, zum Beispiel den folgenden. Wie man im Mittelhochdeutschen „hôher stân" für „zurücktreten" sagte, wie die Römer und wir heute von der „hohen" See reden und dadurch ausdrücken, daß die Meeresfläche scheinbar ansteigt, so brauchte man schon in Griechenland mindestens seit der Zeit der homerischen Gedichte die Vorwörter „hinauf" und „herab" ebensowohl vom wirklich ansteigenden und abfallenden Gebirge wie von der scheinbar ansteigenden Meeresfläche, wenn man zum Beispiel „hinaufsteigen" ebensogut für den Marsch von der Küste in das wirklich ansteigende Land hinein wie von der Fahrt vom Ufer ins scheinbar ansteigende Meer hinaus verwendete[a]. Auch in Ägypten hat es vielleicht einen dem deutschen „hôher stân" entsprechenden Ausdruck gegeben, denn man bezeichnete schon in der Pyramidenzeit „sich nahen" und „Nähe" durch Worte von einem Stamme, der möglicherweise derselbe ist, wie der im Worte für „herabsteigen" steckende, und auch die Worte für „fern" und „oben" sind vielleicht

miteinander verwandt. Es können uns aber auch bestimmte Aussagen Hilfe bringen, wie die auf S. 87 ff. besprochene Stelle von Etana und die Jesaias-stelle. In der Tat haben wir ungefähr aus dem Jahre 1100 v. Chr. in der ägyptischen Literatur eine äußerst merkwürdige Schilderung[a]: Ein ägyptischer Gesandter besucht den Fürsten von Byblos und trifft ihn im Obergemach seines Schlosses sitzend, wie er „den Rücken gegen ein Fenster kehrte und die Wellen des großen syrischen Meeres (bis) an seinen Nacken wogten". Der Besucher sieht also das weite Meer bis zum Nacken des Fürsten ansteigen. Allerdings stammt diese Stelle aus einer Zeit, wo die ägyptische Kunst, wie wir sehen werden, schon längst das scheinbare Höher-rücken entfernter Dinge in ihren Bildern ausdrückte. Anders wäre es mit den erwähnten Beziehungen zwischen „sich nahen" und „herabsteigen", „fern" und „oben". Bestände die Herleitung jedes Paares aus demselben Stamme zu Recht, so wäre die „beflügelte" Sprache, wie so oft — ich erinnere wieder an die Erzählung von Etana — der stoffgebundenen bildenden Kunst in weitem Abstande voraus gewesen; denn im Bilde treffen wir erst viele Jahrhunderte nach der Pyramidenzeit greifbare Spuren der neuen Auffassung, die bis dahin im Innern der Zeichner auf ähnliche Widerstände stieß wie die Verkürzungen.

Da nun aber die Verwandtschaft zwischen den Worten doch recht zweifel-haft ist, sind wir nur auf die Schlüsse aus der bildenden Kunst selbst angewiesen, und es liegt in der Natur der Sache, daß da für uns nur die Deckungen, und von ihnen wiederum nur die Hochstaffelungen, als Be-weismittel in Betracht kommen. (Folgt S. 199, Z. 9 v. u.)

S. 215 unten bis 216 oben: a) Zuerst die Darstellung von Himmel, Luft und Erde[b]. Ich habe für das, was wir in den letzten Abschnitten behandelt haben, gelegentlich den Ausdruck gebraucht, mit dem wir heute das entsprechende Verfahren der Maler benennen: „Der Künstler hat sich einen hohen Horizont gewählt". Wir wissen, daß, wenn das Ge-sichtsfeld frei ist, eine in Augenhöhe des Beschauers liegende Wagerechte es begrenzt. Der ägyptische Künstler kennt diese Linie nicht[c]. Zwar haben wir in der ägyptischen Literatur eine auf S. 346 angeführte einzigartige Stelle, in der die obere Grenze des scheinbaren Ansteigens der Meeresfläche genau angegeben wird. Aber das ist die durch besonders günstige Umstände ermöglichte einmalige Beobachtung eines scharf auffassenden Sinnes, deren Wiedergabe nur die Sprache gewagt hat, die bildende Kunst niemals; denn daß die Abb. 151 nicht hierher gehört, haben wir oben gesehen. Der obere Abschluß des irdischen Gesichtsfeldes wird auch in den Vogelschauen nie gegeben und daß die Fläche des Himmels an die Fläche des Erdbodens oder die Grundlinie anstieße, ist eine dem malenden Ägypter ganz fremde Vorstellung. (Folgt S. 216, Z. 4.)

Taf. 4: Streiche Menes-. **Taf. 5:** Lies Wenephes-Djet.

1. Anhang.

Etanas Himmelflug.

(Zu S. 84)

Nach A. Ungnad, Religion der Babylonier und Assyrer S. 137 bis 139.

Lateinische Schrift bezeichnet Ergänztes.

Beim Ein- und Ausrücken der Zeilen habe ich nur das Ziel gehabt, erkennen zu lassen, wie die Zeilen sich inhaltlich entsprechen.

(Der Flug zum Himmel Anus.)

Als er ihn eine Meile emporgetragen hatte,
sagt der Adler zu ihm, zu Etana:
„Schau, mein Freund, wie das Land geworden ist,
blick auf das Meer zu seiten des Weltberges!"
„Das Land da sieht aus wie ein Berg,
das Meer ist geworden zu einem Wasserlauf!"

Als er ihn die zweite Meile emporgetragen hatte,
sagt der Adler zu ihm, zu Etana:
„Schau, mein Freund, wie das Land geworden ist!"
„Die Erde da sieht aus wie eine Baumpflanzung!"

Als er ihn die dritte Meile emporgetragen hatte,
sagt der Adler zu ihm, zu Etana:
„Schau, mein Freund, wie das Land geworden ist!"
„Das Meer ist zum Graben eines Gärtners geworden!"

(Sie erhalten das Wunderkraut bei Anu nicht.)

(Der Flug zu Ischtar.)

Als er ihn eine Meile emporgetragen hatte, sagt der Adler:
„Mein Freund, blicke hin, wie das Land geworden ist!"
„Vom Lande ist nur soviel zu sehen wie eine Hütte,
und das weite Meer ist so groß wie ein Hof."

Als er ihn die zweite Meile emporgetragen hatte, sagt der Adler:
„Mein Freund, blicke hin, wie das Land geworden ist!"
„Das Land ist geworden zu einem Kuchen,
und das weite Meer ist so groß wie ein Brotkorb."

Als er ihn die dritte Meile emporgetragen hatte, sagt der Adler:
„Mein Freund, blicke hin, wie das Land verschwunden ist!"
„Ich sehe, wie die Erde verschwunden ist,
und am weiten Meere sättigen sich meine Augen nicht!
Mein Freund, ich will nicht zum Himmel aufsteigen,
mache halt, daß ich zur Erde zurückkehre!"

(Es folgt der Absturz.)

2. Anhang.

Herstellung und Aussehen des Kultbildes des Apollons von Samos, nach Diodor, Bibliothek 1, 98, 9.

Ich würde die Stelle aus Diodor dem Sizilier (um 50 v. Chr.), die nicht so einfach ist wie sie scheint, am liebsten nur griechisch abdrucken, aber damit wäre dem Leser nicht gedient; ich muß zeigen, wie ich sie auffasse. W. Schubart und U. v. Wilamowitz bin ich dafür dankbar, daß sie, denen der ägyptische Sachverhalt nicht so klar vor Augen steht, mich an einigen Stellen davor bewahrt haben, ihn in Diodors Worte hineinzudeuten. Ein Trost in meiner Verlegenheit ist mir gewesen, daß v. Wilamowitz mir schrieb „Die Übersetzung der Diodorstelle ist in der Tat kniffich, da er seine Vorlage, Heraklit von Abdera (um 300 v. Chr.), verschwommen wiedergibt und überhaupt ein so miserabler Skribent ist". Ich wage folgende freie Übersetzung:

„Auch von unseren alten Bildhauern sollen die berühmtesten in Ägypten gewesen sein, nämlich Telekles und Theodoros, die Söhne des Rhoikos, die den Samiern ihr Kultbild des pythischen Apollons angefertigt haben. Dafür spricht auch die Überlieferung, daß die eine Hälfte des Werkes von Telekles in Samos selbst hergestellt, die andere von seinem Bruder Theodoros in Ephesos gearbeitet worden sei. Als die beiden Teile dann zusammengefügt wurden, hätten sie so zueinander gepaßt, daß das Ganze wie das Werk eines einzigen Mannes erschien. Dieses Werkverfahren (nämlich Statuen aus einzeln gefertigten Hälften zusammenzusetzen) soll bei den Hellenen nirgends in Gebrauch sein, dagegen bei den Ägyptern meistens angewendet werden. (Nur dort sei es denkbar.) Bei ihnen nämlich bestimme man den symmetrischen Bau der Statuen nicht nach der freien Entscheidung des Auges, wie bei den Hellenen, sondern, nachdem man die Blöcke hingelegt und gesondert zugerichtet habe, hielten sich die Arbeiter dann, jeder innerhalb seiner Hälfte, aber auch in bezug auf die andere, an dieselben Verhältnisse von den kleinsten bis zu den größten Teilen. Sie zerlegten nämlich die Höhe des ganzen Körpers in einundzwanzig und ein Viertel Teile, und erreichten so den symmetrischen

Aufbau[a] der Menschengestalt. Hätten sich also die (beiden) Bildhauer einmal über die Größe (der Statue) geeinigt, so stimmten sie, selbst von einander getrennt, die Einzelmaße ihrer Werkteile so genau zueinander, daß man ganz verblüfft sei über dieses ihr eigentümliches Verfahren. So bestehe das Kultbild in Samos vom Scheitel ab aus zwei Teilen, in der Mitte zerschnitten bis zum Spalt, und die beiden Teile entsprächen einander symmetrisch genau in jedem Zuge. Das Bildwerk ähnele aber auch in den meisten übrigen Stücken den ägyptischen, da es die Arme am Körper ausgestreckt halte und die Beine in Schrittstellung ständen".

Es kann natürlich keine Rede davon sein, daß in Ägypten steinerne Statuen gewöhnlich in der geschilderten Weise zusammengestückt worden seien. Wenn gelegentlich eins der bekannten Bildhauerschulstücke (vgl. S. 68. 318) nur eine Kopfhälfte darstellt (etwa C. C. Edgar, Cat. gén. Kairo, Sculptors' stud. 33352), dann geschieht das, um Arbeit zu sparen, so wie man etwa (Berlin 13258) von einem Säulenknaufe nur einen Viertelausschnitt gibt. — Ob die Geschichte von den beiden Brüdern wahr ist, darüber brauchen wir hier uns nicht den Kopf zu zerbrechen. Möglich wäre es, daß die Freude an der Beherrschung des Handwerks einmal zu solcher Kraftprobe geführt hätte. (Siehe dazu S. 321 u. und S. 316 m. mit Anm. 316 b.)

3. Anhang.

Zierinschrift aus einem Tempel.

Die auf Taf. 21 wiedergegebene Inschrift Berlin 16953 bedeckt eine mächtige Platte aus feinem Kalkstein von 2,16 m Länge und 1,04 m Breite.

Der erste Blick zeigt dem Kundigen, daß das schöne Stück unter König Amenemmes dem Dritten aus der zwölften Dynastie entstanden ist und einem Tempel des krokodilgestaltigen Wassergottes Suchos entstammt. Dieser Bau stand, wie die Inschrift weiter zeigt, in Der Provinz Ägyptens, die heute das Fajjum heißt, einem der fruchtbarsten Teile des Landes, den eigentlich erst das Geschlecht Amenemmes des Dritten dem Wasser und dem Sumpfe abgerungen hat, obgleich der Gott ihrer Hauptstadt schon früher in den Inschriften genannt wird. Wie auf einer großen Halbinsel, fast rings von Wasser umgeben, lag damals die Stadt mit ihren reichen Äckern. Wir haben uns gewöhnt, sie mit ihrem griechischen Namen Krokodilopolis, „die Krokodilstadt" zu nennen. Aus dem großen Tempel, den der König hier dem Gotte erbaut hat, stammt wahrscheinlich unsere Inschrift.

Die Ägypter sind, wie wir heute wissen, die ersten gewesen, die gelernt haben, daß die Worte sich aus einzelnen Lauten zusammensetzen; sie haben aber doch in ihrer Schrift allerlei Reste aus früheren Zuständen, aus der Bilderschrift[1], stets beibehalten. Gewiß darf man nicht die Anschauung aufkommen lassen, als seien die Hieroglyphen im ganzen eine Art Bilderrätsel, wo sie doch deutlicher und verständlicher für einen der Sprache Kundigen sind als manche einfacheren Schriften. Wohl aber haben in der Tat die Ägypter für ihre großen Zierinschriften die, sagen wir „dunkle" Seite ihrer Schreibkunst mit Bewußtsein erhalten und gepflegt, da sie wohl wußten, welche Wirkungen ihnen dadurch möglich waren. Ihre Hieroglyphen sind ihnen überhaupt nie wesenlose Zeichen gewesen. Wie die Ägypter es verstanden und liebten, in Zierinschriften die Buchstaben sinnreich in Handlung zueinander zu setzen, dafür ist unsere Platte ein prächtiges Beispiel.

---

1 S. 150 m.

Wir beobachten, daß sie aus einer senkrechten Mittelzeile und zwei vollkommen gegengleichen Hälften besteht, die ihrerseits wieder aus je vier Zeilen sich zusammensetzen. Die inneren beiden Zeilen wenden die Köpfe ihrer Schriftbilder der Mittelzeile zu; jedes der beiden äußeren Zeilenpaare ist in sich dadurch zusammengefaßt, daß die Köpfe der Zeichen einander zugewandt sind.

In der ägyptischen Schrift sind gewöhnlich die Schriftzeichen nach dem rechts stehenden Anfang zu gerichtet. Kommen Abweichungen vor, so sind sie immer durch Gegengleiche oder andere, innere Gründe veranlaßt.

Die Mittelzeile unserer Tafel enthält die Titel und Den Namen des Königs, den er beim Regierungsantritt angenommen hat. Der Name ist von dem bekannten sogenannten „Königsring" umschlossen, auf dessen Entstehung und eigentliche Bedeutung ich hier nicht weiter eingehen will. Für unser und wohl auch der meisten Ägypter Auge schließt er einfach den Namen des Königs gegen seine Umgebung ab und hebt ihn dadurch heraus. Dieser Namensring nun steht auf einem halskragenähnlichen Zeichen, und damit sind wir schon mitten in der Symbolik. Was sie ausdrückt, ist hier und im folgenden nicht dazu bestimmt, vom Leser der Inschrift mit Worten wiedergegeben zu werden, sondern liegt für einen besinnlichen Leser wie hübsches Rankenwerk zwischen den Zeilen.

Mit dem Halsbande schrieb man den Namen der Stadt Ombos beim heutigen Orte Tuch in Oberägypten, und in abgekürzter Schreibweise auch das dazu gehörige Beiwort „Der Ombische", eine Bezeichnung für den Stadtgott Seth, der in den Mythos von Osiris hineingezogen und zum Mörder dieses Gottes gemacht worden ist. Wie dann Horos, der Sohn des Osiris, als er den Tod seines Vaters rächte, siegreich auf dem Rücken des gefällten Seth gestanden hat, so wird in einem Titel der ägyptischen Könige der Falke des Horos auf dieses Halskragenzeichen gesetzt , so also auch in unserer Inschrift der Name des Königs auf den des Seth . Denn jeder lebende ägyptische König gilt ja als der Mensch gewordene Gott Horos, wie jeder tote König als Osiris. Wir sehen schon hier, daß einfache Kenntnis der Schriftzeichen nicht genügt, um die vom Schreiber gewollten Vorstellungen zu wecken.

Diese Mittelzeile, die „Der König von Oberägypten, der König von Unterägypten, der Herr der beiden Länder, Amenemmes der Dritte (der) Über(winder) Seth(s)" bedeutet, schaut nach rechts. Am liebsten aber hätte wohl der Künstler, was leider bei den gegebenen Zeichen nicht anging, sie nicht nach einer Seite gerichtet, sondern sie unbestimmt gelassen wie das Zeichen der Sonne im Königsring ⊙; denn diese Zeile hat auf jede der beiden Nachbarzeilen Bezug.

Beide schließen sich nämlich an die Mittelzeile eng an, und jede ist zu lesen „geliebt von Suchos von Krokodilopolis". Beherrschend tritt das

stark stilisierte Krokodilbild des Gottes, dessen Form auf ein uraltes heiliges Bild zurückgeht[1], hervor, mit seinem Kopfschmuck aus Hörnern, Federn und Sonnenscheibe . Es liegt auf einem jener Traggestelle (vgl. Abb. 41), auf denen man bei Umzügen Bilder und Abzeichen der Götter herumtrug. Bescheiden steht kleiner über dem Rücken des Tieres der Name Suchos in Lautzeichen. Die lange Tragstange des Gestelles wächst aus einem sonderbaren Gebilde heraus. Wir sehen zwei mit einander verbundene Gebäude mit gewölbten Dächern zwischen Backenmauern (vgl. Abb. 61); aus der Dachmitte erheben sich gepfählte Antilopenköpfe. Mit einem einzigen solchen Gebäude schrieb man, wie es in den zweiten Zeilen vom Rande geschehen ist, den alten Namen von Krokodilopolis. Da nun ägyptisch die Zweizahl ähnlich der Adjektivform lautete, kommt es, daß hier die beiden Gebäude mit dem Götterbilde zusammen bedeuten: „Suchos der Krokodilopler". Das Wort „geliebt (von)" ist unten wieder mit gewöhnlicher Lautschrift geschrieben.

Nun aber denke man daran, daß diese beiden Zeilen und vor allem die Krokodilbilder sich der Mittelzeile mit dem Königsnamen zuwenden, als ob der Gott dem Könige seine Liebe soeben ausspräche. Und noch mehr: der Tragstange des Götterbildes sind zwei Arme angesetzt, die je ein und ein dem Königsnamen entgegenstrecken, das erste das Schriftzeichen für „Leben", das zweite das für „Glück". Also außer seiner Liebe auch Glück und Segen schenkt Suchos dem Herrscher. Und das sagen in der Tat in schlichter Schrift die Zeilen hinter denen mit den Krokodilen: „Rede: Ich gebe dir alles Leben und alles Glück, wie (es) der Sonnengott (hat)".

Die beiden Randzeilenpaare geben den „bürgerlichen", ihm schon vor der Thronbesteigung eigenen Namen des Königs und nennen ihn „Sohn des Sonnengottes, von ihm geliebt" und „geliebt von Horos, wie er hier in Krokodilopolis verehrt wird, dem Herrn des Seelandes", dem Gotte also, der neben Suchos in Krokodilopolis verehrt wurde. Auch hier deutet die Richtung der beiden Zeilen zueinander[2] an, daß der Gott zum Könige spricht. Der Königsname steht wieder siegreich auf dem des Seth.

Beachten wir nun noch, daß das ganze Inschriftfeld oben durch den Himmel , unten durch die Linie des Erdbodens, und an den Seiten durch die Stützen des Himmels eingerahmt wird, daß also das ganze Weltall hier umspannt ist[a], so haben wir erst erschöpft, was die Inschrift in und zwischen ihren Zeilen dem kundigen Beschauer bot.

Es gewährt auch uns noch ein Vergnügen, den verschlungenen Andeutungen des Schriftkünstlers nachzugehen. Das Wichtigste ist aber

---

1 S. 110 m. 2 Die beiden untersten Zeichen der zweiten Zeile von rechts sind unter dem Einflusse der andern Zeilenenden falsch gerichtet.

durch sie nicht verdunkelt. Was die Inschrift vor allem geben sollte, die Namen des Königs und der Götter und ihr Verhältnis zueinander, das gibt sie, trotz oder vielleicht gar eher wegen der „Spielereien", auf den ersten Blick.

Mehr sollte sie nicht. Denn sie ist in erster Linie bestimmt, ein Zierstück zu sein, das „mit Bedeutung auch gefällig sei". Und diese Aufgabe ist geradezu meisterhaft gelöst.

Wir brauchen aber von dieser Bedeutung nichts zu wissen, um uns rein äußerlich an dem gefälligen Werk zu erfreuen. Die breitflächige Behandlung der edlen, stilreinen und doch so naturwahren Schriftbilder, der Ausgleich zwischen Ebene und Rundung des Reliefs mit seiner Schattenwirkung, alles das tritt auf dem großen Urbilde natürlich noch besser hervor als im stark verkleinerten Lichtbilde. Nirgends störende Leere, nirgends drängende Fülle. Unzerrissen, ist das Ganze doch seinem Inhalt entsprechend wohlgegliedert, und vortrefflich heben die Königsringe und die schweren gegenständigen Krokodilleiber, die etwas größer als die übrigen Zeichen gebildet sind, unaufdringlich aber merklich die Hauptsache heraus.

Man sieht hier besonders gut, welchen Schatz die Ägypter an ihrer schönen bildhaften Schrift besaßen. Allerdings war es ein Schatz, der ihnen nicht in den Schoß gefallen ist, sondern den sie erst heben mußten, und den sie mit ganzer Liebe gepflegt haben. Ein Vergleich mit anderen bildhaften Schriften zeigt, daß der Geist eines Künstlervolkes, wie es die Ägypter waren, dazu gehörte, die überreich quellende, buntscheckige Fülle von Zeichen der verschiedensten Art und Größe so zu bändigen, wie es in guten Inschriften geschehen ist, und sie doch nicht zu vergewaltigen. Denn bedenkt man, daß die Gegenstände immer klar kenntlich geblieben sind, und daß ja die Reihenfolge und Ordnung der Buchstaben bis auf vereinzelte Fälle fest gegeben war, so wird man erst würdigen können, welche künstlerische Kraft auch in solchen scheinbar handwerkmäßigen Dingen viele Geschlechter aufwenden mußten, bis es gelang, in den Verhältnissen der Schriftzeichen in sich und untereinander, sowie in der Abwägung des bedeckten gegen den leeren Raum, etwas so Vollkommenes zu schaffen, wie es die ägyptischen Inschriften zu den besten Zeiten gewesen sind. Wir werden uns nicht darüber wundern, daß auch bedeutende Künstler es nicht unter ihrer Würde achteten, an bloßen Inschriften mitzuwirken.

Anziehend ist es, am Urbilde zu beobachten, daß an diesem Relief zwei Hände tätig gewesen sind. Rechts ist fast jedes Zeichen mit feineren Einzelheiten ausgestattet, aber der Künstler der linken Hälfte, der alles das dem Maler überlassen hat, ist offenbar der geistvollere gewesen. Man vergleiche nur die Krokodilköpfe, die Eulen und Löwenköpfe miteinander, um zu sehen, daß es sich um Künstlerschaft und nicht nur um Ausführung handelt.

Es ist bei einem ägyptischen Werke selbstverständlich, daß wir es uns vollständig bis ins einzelne bemalt zu denken haben, wenn wir es uns so vorstellen, wie es der Künstler gewollt hat: oben der blaue Himmel, vielleicht mit gelben Sternen, der Grund weiß oder in leichtem Blaugrau, und endlich die Schriftzeichen selbst in all ihrer lebhaften und doch einträchtigen Buntheit, die alle Einzelheiten im Gefieder der Vögel und dergleichen angab.

Die Inschrift saß wohl einst über einer kleinen Tür, und nicht vereinzelt, sondern rings umgeben von anderen Inschriften und Bildern. Denn wir dürfen nicht vergessen, daß, was wir hier an einem einzigen Stück bewundern, hundert- und tausendfach an jedem guten Tempel von den ägyptischen Künstlern geleistet worden ist.

Abb. 265. Kopf der Göttin Hathor als Kuh.
Zwischen den Hörnern die Scheibe mit dem Sonnengott.

Zeittafel.

In dieser Auflage habe ich für die Zeitrechnung die Zahlen angenommen, die E. Meyer, Die ältesten Chronologien Babyloniens, Assyriens und Ägyptens 1925, aufgestellt hat. Die von L. Borchardt, Die Annalen, gegebenen Zahlen setze ich in kleiner Schrift daneben.

Die Ägypter haben die Jahre ihrer Geschichte nicht von einem Jahre ab durchgezählt. Sie rechneten nach den Regierungsjahren ihrer Könige, brauchten dazu also Listen, auf denen diese genau verzeichnet waren. Bedeutende Reste solcher Listen, in denen die Herrscher in Geschlechter (Dynastien) zusammengefaßt sind, besitzen wir, und aus ihnen und dem, was die sonstigen Denkmäler ergeben, hat die Forschung die Reihe wieder herzustellen. Man hat sich gewöhnt, auch aus den Dynastien wieder Gruppen zu bilden, und unterscheidet so, nach der Vorzeit (Vorz.), das Alte Reich (AR) mit der Frühzeit (Frühz.) und der Pyramidenzeit (Pyr.), das Mittlere Reich (MR), das Neue Reich (NR), die Spätzeit (Spätz.), die Griechisch-römische Zeit (Griech.-röm.).

In der folgenden Liste sind nicht alle Herrscher genannt.

I. Die Vorzeit (bis 4186)	**bis 3200**
II. Das Alte Reich (4186–2720)	**3200—2270**
A. Die Frühzeit (4186–3642)	**3200—2780**
1. Dynastie (4186–3938)	3200—3000
Menes; Narmer; Athotis-Aha; Kenkenes-Djer; Wenephes-Djet; Usaphaïs-Wedimu; Miebis-Anedjeb; Semempses-Semerchet; Bieneches-Kea.	
2. Dynastie (3938–3642)	3000—2780
Hetep-sechemui; Nebre; Neterimu; Pereb-sen; Sendi; Chasechem; Chasechemui.	
B. Die Pyramidenzeit (3642–2720)	**2780—2270**
3. Dynastie (3642–3430)	2780—2720
Djoser; Hu.	

4. Dynastie (3430—3160) 2720—2560
Snofru; Cheops; Dedefre; Chephren; Mykerinos; Schepseskaf.

5. Dynastie (3160—2920) 2560—2420
Userkaf; Sahure; Nefererkere; Niuserre; Djedkere-Asosi; Onnos.

6. Dynastie (2920—2720) 2420—2270
Teti-Othoës; Phiops I; Mernere; Phiops II.

III. Die Zwischenzeit. (2720—2040) **2270—2100**

7.—8. Dynastie 2270—2240

9.—10. Dynastie (Herakleopler) 2240—2100
Achthoës.

IV. Das Mittlere Reich. (2040—1700) **2100—1700**

11. Dynastie (2040—1995) 2100—2000
Mentuhotep.

12. Dynastie (1995—1790) 2000—1790
Amenemmes I; Sesostris I; Amenemmes II; Sesostris II; Sesostris III; Amenemmes III; Amenemmes IV.

13. Dynastie 1790—1700
Sebekhotep; Neferhotep; Mentuhotep.

V. Die Hyksoszeit. **1700—1555**

14.—16. Dynastie. Hykſos.

17. Dynastie
Sekenjenre; Kamose; Königin Ahhotep; Amosis.

VI. Das Neue Reich. **1555—712**

18. Dynastie 1555—1350
Amenophis I; Thutmosis I; Thutmosis II; Hatschepsut; Thutmosis III; Amenophis II; Thutmosis IV; Amenophis III.
Amarnazeit (etwa 1375—1350): Amenophis IV-Echnaton; Sakere; Tutanchamun; Eje.

19. Dynastie 1350—1200
Haremhab; Ramses I; Sethos I; Ramses II; Merneptah; Siptah; Sethos II.
20. Dynastie 1200—1090
Sethnacht; Ramses III—Ramses XII.
21. Dynastie (Amunpriester) 1090—945
Herihor; Psusennes; Pinodjem.
22.—23. Dynastie (Libyer) 945—718
Scheschonk; Osorkon; Takelothis; Petubastis.
Der Äthiope Pianchi.
24. Dynastie. 718—712
Bokchoris.

VII. Die Spätzeit. 712—332

25. Dynastie (Äthiopen) 712—663
Schabaka; Schabataka; Taharka.
Assyrer von etwa 670—663.
26. Dynastie (Saïten) 663—525
Psammetich I; Necho; Psammetich II; Apries; Amasis; Psammetich III.
27. Dynastie (Perser) 525—332
28.—30. Dynastie 404—341
Einheimische: Nektanebos; Nektanebes.

VIII. Die Griechisch-römische Zeit. 332 v. Chr. — 395 n. Chr.

Alexander; Ptolemäer; Römer.

Anmerkungen.

Die Anmerkungen sind mit den Zahlen der Textseiten benannt, zu denen sie gehören.

V a. Was damals in ägyptologischen Arbeiten über diese Frage zu finden war, konnte mich nicht befriedigen. Es blieb doch meist zu sehr an der Oberfläche, ermangelte der Weite und Tiefe, auch A. Ermans Behandlung in seinem Ägypten und äg. Leben, so gute Einzelbeobachtungen er, wie überall in dem Buche, geboten hat.

V b. Nicht weil ich meinte, es könnte Jemand einfallen, zu verfolgen, wie sich meine Anschauungen allmählich geklärt haben, gebe ich hier ein Verzeichnis der diesem Buche vorhergehenden, denselben Gegenstand behandelnden Arbeiten. Ich tue es, weil vielleicht mancher hier als entbehrlich oder falsch nicht aufgenommene Hinweis Nachprüfern doch noch wertvoll scheinen könnte: In Seemann-Kröners Kunstgesch. in Bildern, Neue Bearb., Äg. Kunst. — Scheinbild oder Wirklichkeitsbild? (Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 48). — Einiges über Entstehg. u. Art d. äg. Kunst (Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 52). — Von äg. Kunst, bes. d. Zeichenk. 1919. — Das Bildnis im alt. Äg. 1921. — Von äg. Kunst usw. in zweiter, stark verm. Aufl. 1922. — Flachbild u. Rundb. (Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 58). — Grundlagen d. äg. Rundbildnerei u. ihre Verwandtschaft m. denen d. Flachbildn. 1923. — Die Kunst Äg'.s (Propyl. Bd. 2) 1925. — Die angebl. Entstehg. d. äg. Wandbilder aus Wandbehang (Deutsche Lit. Ztg. 1926). — Äg. u. heut. Kunst, zur Stellung der äg. Kunst in d. Weltkunst (Die Antike Bd. 3). — Dasselbe in verbesserter Sonderausgabe, verbunden mit einem Aufsatze Weltbilder d. alt. Ägypter 1927. — Ausführliche Besprechung von W. Worringer, Äg. Kunst, Probleme ihrer Wertg. (Deutsche Lit. Ztg. 1929). — Die Leistg. d. äg. Kunst 1929. — Die Kunst Äg'.s (Propyl. Bd. 2), zweite, vermehrte und verbesserte Auflage 1929. — Bildhorizont in einem äg. Literaturwerke des 11. Jahrhunderts v. Chr. (Or. Lit. Ztg. Nov. 1929). — Zum Wandel der Ausdruckform in der ägypt. Kunst (Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 65). — Dazu verschiedene Aufsätze in den (Amtl. Ber. aus den) Berliner Museen.

V c. Zum Beispiel K. Oppel, Das alte Wunderland der Pyramiden, in dem Abschnitte „Wie die alten Ägypter ihre Geschichte und ihr Leben malten" (in der mir vorliegenden Ausgabe von 1881 S. 129—150). Dieser Teil des pädagogisch geschickten wunderlichen Buches enthält auch sonst allerlei Gutes (vgl. Anm. 252a).

VI a. Natürlich habe ich Manchem meine Ansichten erzählt und die erste Niederschrift gezeigt. Dadurch fand ich oft meine Gedanken bei Anderen, bevor ich sie selbst gedruckt hatte, und manchmal in einer Form, die ich selbst nicht gewählt hätte.

VI b. E. Löwy, Stein u. Erz (Kunstgesch. Anz. 1913).

VI c. A. della Seta, La genesi dello scorcio (Atti della R. acc. dei Lincei Ser. 5 Bd. 12).

VIII a. Am geeignetsten ist noch immer J. H. Breasted-H. Ranke, Gesch. Ag'.s. Es genügt aber schon das, was ich in meine Kunst Ag'.s (Propyl. Bd. 2) hineingearbeitet habe.

VIII b. Ich würde sagen, ich brauche den Ausdruck entwicklungsgeschichtlich, wenn das nicht zu Mißverständnissen Anlaß gäbe (siehe S. 249 u). Auch das Wort primitiv meide ich möglichst. Es ist begrifflich unbestimmt und hat ein Werturteil in sich aufgenommen. Ebenso ist das Wort archaisch mehrdeutig, also für mich hier nicht brauchbar. Hoffentlich schenkt uns einmal ein Meister der Sprache ein gutes deutsches Wort.

1 a. Wie weit die Ausdrucksfähigkeit in Sprache und bildender Kunst bei einem Volke dauernd auseinandergehen kann, sieht man beim jüdischen. Dieses Volk, das die Schriftwerke des Alten Testaments geschaffen hat, zeigt uns bei den Ausgrabungen eine geradezu kümmerliche künstlerische, ja überhaupt materielle Kultur.

2 a. F. W. Bissing, Der Anteil der äg. Kunst am Kunstleben der Völker, München 1912, und Derselbe, De oosterse Grundslag der Kunstgeschiedenis, Haag 1925.

8 a. Man wird immer wieder versucht sein, die einstige Umwelt der Kunstwerke seinen Mitmenschen auch sichtbar vor Augen zu stellen. Ohne Schaden könnte das wohl nur in vergänglichen Bildern geschehen. Versuche, es auch körperlich zu tun, etwa in einem Museum, müssen äußerst vorsichtig sein und der Phantasie sehr viel Spielraum lassen, wenn sie nicht schnell unerträglich werden sollen. Übrigens muß auch vor den in Ägypten selbst noch stehenden Werken — man vergißt das oft — die innere Schaukraft das Meiste tun, nicht nur wegen des Erhaltungszustandes der Stücke.

9 a. Welche Bedeutung der Unterschied zwischen genießender und forschender Betrachtung für die Anlage und Benutzung von Sammlungen hat, habe ich besprochen in meiner Arbeit Sinn u. Aufg. d. Berl. äg. Mus.'s.

10 a. Wie W. Worringers Äg. Kunst. Vgl. die in Anm. Vb genannte Besprechung.

10 b. Vgl. H. Schäfer, Die Leistg. d. äg. Kunst.

13 a. Die Stiertafel hat im Louvre lange Jahre in der vorderas., nicht der äg. Sammlung ausgelegen. Bezeichnend ist auch, an welcher Stelle G. Maspero in seiner Hist. anc. des peuples de l'or. class. Bd. 2 S. 767 eine andere dieser Reliefschiefertafeln untergebracht hat. — In der Erinnerung ist es mir immer eine große Freude, daß ich 1896 die Arbeit G. Steindorffs Eine neue Art äg. Kunst (Aegyptiaca, Festschr. f. G. Ebers), die vor dem Drucke sich unentschieden in „entweder alt, oder jung und dann fremd" gabelte, durch einen jugendlich ungestümen Brief zu der für „alt" entschiedenen Stellung drängen konnte, die sie jetzt zeigt. Ich stellte in jenem Briefe damals, wo der Gedanke an erhaltene Königsdenkmäler aus der Frühzeit sonst noch ganz fern lag, viel schärfer als es in Steindorffs Aufsatz erscheint, die Behauptung in die Mitte, daß wir diese Reliefschiefertafeln nur verstehen könnten, wenn wir sie als Siegesdenkmäler von Königen auffaßten.

14 a. Zuerst von W. M. Flinders Petrie, The roy. tombs Bd. 2 S. 18.

15 a. Aus der zweiten Dynastie wird auch das älteste Kalksteinsitzbild eines Privatmannes Berlin 21839 stammen, siehe G. Steindorff, Eine Statue d. Frühz. (Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 56).

15 b. In einem Erregungszustande. Die Veränderung zu der Lage, wie im Schriftzeichen und auf Taf. 54, 1, ist ein schönes Zeichen für die auf S. 21 u be-

sprochene Beherrschtheit der neuen Kunst und für die Auflösung des Werkstoffzwanges, die ich auf S. 51 m an den Minstatuen zeige. Vgl. über das Schließen des Löwenrachens S. 18 m.

15 c. Siehe H. Schäfer in Hauptwerke a. d. Staatl. Mus. (Festschr. f. W. v. Bode 1926).

16 a. W. M. Müller, Die ält. Anf. d. äg. Gesch. (Or. Lit. Ztg. Bd. 1).

18 a. H. Schäfer u. A., Äg. Goldschmiedearb. S. 128.

18 b. Siehe H. Schäfer, Kg. Amenophis II. als Meisterschütz (Or. Lit. Ztg. April 1929).

18 c. Äg. Kampf- und Jagdbilder sind nicht nur durch die Darstellung der widerstandlosen Flucht gleich, sondern auch im Bau; siehe Propyl. Bd. 2 S. 107.

18 d. Siehe S. 15 m, den in Anm. 15 c angeführten Aufsatz, und E. Löwy, Typenwanderg. 2 (Jahresh. d. österr. arch. Inst. Bd. 14). Vgl. auch die in Anm. 15 b besprochene Veränderung in der Schwanzhaltung.

18 e. A. Evans, The pal. of Minos Bd. 1 S. 713/14. Die älteste babylonische Kunst scheint es wie die äg. zu halten, Propyl. Bd. 2, 468, 5; 476.

19 a. Auch nicht auf Taf. 4,1 unten. Das sind, ebenso wie auf Taf. 2,2 unten, natürlich Erschlagene, trotz F. Matz, Das Motiv d. Gefallenen (Jahrb. d. Deutsch. arch. Inst. Bd. 38/39 S. 3).

19 b. H. Fechheimer, Plast. S. 54.

19 c. Dazu gehört z. B. Abb. 71, die Himmelsgöttin, die ja den Sonnengott täglich neu gebiert. Ebenso der Nilgott und die vermenschten Landesteile (Taf. 20), wo die hängenden Weiberbrüste Fruchtbarkeit andeuten sollen. (So fließt Wasser aus der Brust des Nils bei J. Rosellini, Mon. del culto Taf. 27, 2, gr.-röm.) Wie bewußt die Darstellung der Brust ist, zeigt das Schriftzeichen „Alte Frau" (G. Steindorff, Das Grab d. Ti Taf. 47) neben den jugendlichen Bildern. Die wechselnde Bildung der jungen Brüste im Flach- wie im Rundbilde (Propyl. 119. 120) verdiente genauere Untersuchung.

20 a. Atlas 203 neben Journ. of eg. arch. Bd. 12 Taf. 1.

20 b. Man halte folgende drei Beispiele nebeneinander: 1. Mus. of fine arts Bull. (Boston) Bd. 23 S. 13 ist am Fuße der Scheintür der Tote rundbildlich so dargestellt, als ob er halben Leibes aus der Erde herauskomme und die Speisen in Empfang nehme. 2. Im Grabe Metens (Berlin 1105; R. Lepsius, Denkm. Abt. 2 Bl. 5) steht um den Schlitz des Statuenkämmerchens der Spruch, der den Toten mit Speisen versorgen soll, und die Worte „für die Statue". 3. Im Grabe Tis (Abb. 201) räuchern Priester an der entsprechenden Öffnung „dem Ti".

20 c. Daß so zu übersetzen ist, hat mir K. Sethe gezeigt. Früher deutete man: „Der Beleber", „Der Leben schafft".

21 a. Berlin 17272 und H. Ranke, Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 44 S. 43 Anm. 3.

21 b. Selbst gar nicht bildnismäßige Figuren konnten doch denselben Zweck erfüllen wie Bildnisse. Das erreichte dann der beim Anfertigen des Werkes gedachte, gesprochene oder auf es geschriebene Name (vgl. S. 40 m mit Anm. 2). Beim Flachbild lag das bequeme Hilfsmittel des beigeschriebenen Namens am nächsten; daher äußert sich dort der Drang zum Bildnis nicht so stark wie im Rundbilde. — In Gräbern der Pyramidenzeit läßt man den Körper wohl auch ganz weg und stellt nur einen Bildniskopf ins Grab. Siehe H. Junker, Giza Bd. 1 S. 56 ff. — Wie sehr der Ägypter öfters auch in Rundbildern dem beigeschriebenen Namen mehr vertraut als den Gesichtszügen, lehren unter anderm die Fälle, wo Könige einfach durch Veränderung des Namens fremde Bildnisse für sich in Anspruch nahmen. Besonders bezeichnend ist es, daß König Merneptah (19. Dyn.), als er

eine Statue Amenemmes des III (12. Dyn., Berlin 1121) sich aneignete, an dem ganz persönlichen Gesicht nur die Falten (vgl. S. 30 o) getilgt, aber die eigentliche Gesichtsform unberührt gelassen hat. Die Zeit Merneptahs kennt nur jugendliche Königsbilder.

21 c. A. Wiedemann, Die äg. Gesch. in d. Sage d. Altert.'s (Festg. Fr. v. Bezold dargebr.).

22 a. Man findet sie übersetzt bei A. Erman, Die Lit. d. Ag.

22 b. Der Ägypter empfand das gewiß beim Mykenischen ebenso wie beim Kretischen, wenn auch das Licht der heutigen Forschung immer deutlicher im Mykenischen strengere Züge als im Kretischen heraushebt. (Mir ist der Blick dafür durch einige Vorträge G. Karos geöffnet worden). — Man wird sich fragen, wie Berührungen zwischen kretisch-mykenischen und ägyptischen Künstlern zustande gekommen sind. Ich wüßte in Ägypten kein einziges größeres Werk, bei dem ich die Mitarbeit kretisch-mykenischer Hände zugestehen könnte. Ich sehe ihr Wirken nur an kleinen, einführbaren Werken. Wenn nicht neue Funde uns eines besseren belehren — ich erinnere wieder (S. 4 o) an den Ausfall von Denkmälern im Delta — müssen wir also Anwesenheit ägyptischer Künstler in jenen Ländern oder die Wirkung nach Ägypten gebrachter Malereien auf Papyrus, Holztafeln und dergleichen annehmen. Doch bleibt immer, daß die Äg. nie einfach kopiert haben. Über die Beziehungen zwischen Ägypten und Kreta-Mykenä handelt H. Frankfort in dem am Schluß von Anm. 42 a genannten Werke.

22 c. Vgl. H. Schäfer, Äg. u. heut. Kunst Abb. 60—62. — „Organisch" ist also nicht ohne weiteres gleich „lebendig". Zum Begriffe des Organischen siehe H. Schäfer, Die Leistg. d. äg. Kunst S. 33. Siehe auch Anm. 36c.

22d.e. Vgl. H. Schäfer, Äg. u. heut. Kunst S. 53—55 mit Abb. 64—68. „Expressionistisch" nenne ich innerhalb des Ägyptischen eine Kunstrichtung, die unter starkem Ausdruckdrange die Formen der Natur so steigert, daß sie an das Zerrbild grenzen. Von diesem unterscheiden sich die Werke aber dadurch, daß ihnen nachweisbar völlig die Absicht des Spottes fehlt. So darf man vieles der Amarnakunst „expressionistisch" nennen, während manche ägyptische Darstellungen ausländischer Gefangener in die Karikatur hineinragen. — Ich setze die Worte „Expressionismus" und „Impressionismus" in Anführungsstriche, um daran zu erinnern, daß solche modernen Worte doch immer einen Nebenton enthalten, den man auf die alten Verhältnisse nicht beziehen darf. — Für den „Expressionismus" der Amarnakunst vgl. Anm. 30c.

24 a. Siehe K. Sethe, Das Papyrusszepter d. äg. Göttinnen (Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 64).

24 b. H. Fechheimer hat mich einmal mündlich darauf hingewiesen, daß das später so unendlich häufige Riechen an der Lotosblume in der Kunst erst mit der fünften Dynastie aufzukommen oder wenigstens sich auszubreiten scheint. — Vgl. den in Anm. Vb am Schluß genannten Aufsatz.

24 c. Vereinzelte Vorstufen dazu schon etwas früher.

24 d. Gewinde, bei denen die Blätter dem Kranzgewinde gleichlaufen, kommen wohl erst seit der griech. Zeit vor.

24 e. Natürlich gehören in gewisser Weise auch die viel älteren Pflanzensäulen hierher. Siehe S. 55 u und H. Schäfer, Die Leistg. d. äg. Kunst S. 16. 30.

25 a. L. Curtius, Die ant. Kunst Bd. 1 S. 33/35.

25 b. Zum Folgenden vgl. H. Schäfer, Die Leistg. d. äg. Kunst. Die geschichtete Natur des Kalksteins hat die Übertragung der Ziegelform gefördert.

25 c. Wie sich das Auftreten durchaus rechtwinkliger Ziegel in Ägypten zu dem in Babylonien zeitlich verhält, bleibt zu untersuchen.

26 a. E. Löwy, Stein u. Erz (Kunstgesch. Anz. 1913).

26 b. Im Tempel Taharkas in Napata (R. Lepsius, Denkm. Abt. I Bl. 127).

26 c. Die Wandsäulen sind nicht bloße Zier, sondern deuten eine Vorhalle an.

27 a. H. Fechheimer, Kleinplast. Text S. 17.

27 b. Wie die „Füllungen", vgl. S. 48 u.

27 c. Das ist vielleicht ein Ausfluß der Amarnakunst, die es liebt, eine ganze Wandfläche mit einem einzigen Bilde zu füllen. Vgl. H. Frankfort, The mural painting S. 12.

28 a. Das Folgende zumeist nach C. Sachs, Die Musikinstrum. d. alt. Ag.'s.

29 a. Die erste, diesen Namen verdienende Geschichte der äg. Literatur verdanken wir (nächst H. Schneiders Kultur u. Denk. d. alt. Ag. S. 138—277) M. Pieper, Die äg. Liter. 1927. Vgl. aber zur Methodik A. Hermann, Zur Frage e. äg. Literaturgesch. (Zeitschr. d. Deutsch. Morgenl. Ges. Neue Folge Bd. 8). Übersetzungen bei A. Erman, Die Lit. d. Äg. und G. Roeder, Altäg. Erzählgen u. Märchen.

30 a. H. Fechheimer, Plast. S. 13. — Zur Frage siehe J. Konrad, Rel. u. Kunst.

30 b. Über die bisherige Art der ägyptologischen Religionsforschung, Versäumnis und Aufgaben, siehe meine in Anm. Vb genannte Besprechung von W. Worringers Äg. Kunst. Arbeiten wie K. Sethe, Amun u. d. acht Urgötter, sind noch eine Seltenheit.

30 c. Meine Auffassung dieser Zeit findet man Propyl. Bd. 2 S. 88—102, ergänzt durch Das Wesen d. „Amarnakunst" (Mitt. d. Deutsch. Or.-Ges. 64) und Äg. u. heut. Kunst S. 53 ff. — H. Frankforts Darstellung (The mural painting) scheint mir zu einseitig auf Realismus gestellt und den seelischen Ausdruck, das „Emotionale", besonders im Anfange der Bewegung, zu gering zu schätzen. Vgl. Anm. 22 d. e.

32 a. Vgl. S. 296 o und Propyl. Bd. 2 S. 121 u (Grab des Petosiris).

32 b. Ich hatte Gelegenheit, die Sammlungen der Frau A. Würz über die Opfertafeln durchzusehen und fand auch da eine geradezu überraschende Freiheit innerhalb der Grundformen. So ist es auch auf vielen andern Gebieten. Vgl. S. 69 o.

32 c. Über Bemalung der Häuser in Amarna handelt S. R. K. Glanville bei H. Frankfort, The mural painting.

32 d. H. Fechheimer, Plast. Text S. 14.

33 a. Allerdings in Formen der „vorgriechischen", der geradansichtigen Vorstellungsbildung, deren Wirkung in Kap. 4—6 geschildert wird; ferner in der dem äg. Stil eigenen geometrischen Ausdruckgestalt (S. 22 m. 336 u).

35 a. W. Worringer, Äg. Kunst, benutzt den Begriff „Oasenkultur" in unzulässiger Weise. Ob der Begriff überhaupt berechtigt ist, stehe dahin. Vgl. meine in Anm. Vb genannte Besprechung.

36 a. Wie sich diese Anlage in der Spätzeit ausgewachsen hat, zeigt Platons Äußerung in seinem Staat 436 A, wo er den bedeutenden Gedanken entwickelt, daß man, wie vom Charakter des Einzelmenschen, so auch von dem eines Volkes sprechen könne. So stellt er den äg. Volkscharakter mit dem phönizischen zusammen unter den Begriff der Geldgier, wie den der Thrazier und Skythen unter den des leidenschaftlichen Mutes, den der Griechen unter den der Wißbegier. — Einen Versuch, in solchem Sinne das Wesen des äg. Volkes auf eine der fünf „Lebensformen" E. Sprangers, den „ökonomischen" Menschen, festzulegen, macht G. Steindorff, Das Wesen d. äg. Volkes, Leipziger Rektoratsrede 1923.

36 b. Meine Beobachtung, daß gewisse, mir von L. Borchardt gezeigte, merkwürdige Maßzeichen auf Ellen zusammengesetzt das heilige Auge ergeben, hat den Anlaß geboten zu G. Möllers Aufsatz Die Zeichen f. d. Bruchteile d. Hohlmaßes (Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 48), der dies mit anderen Gedanken von uns dreien zusammenfaßt. Die Brüche geben absichtlich zusammen kein Ganzes.

36 c. Selbst nicht in den Sphinxen Amenemmes des Dritten (Propyl. Bd. 2, 286) trotz ihrer gewaltigen künstlerischen Wirkung. Daß es „organisch" sei, ist eben kein unbedingtes Erfordernis zur Wirksamkeit und zum Werte eines Kunstwerkes. — Vgl. Anm. 22c.

36 d. Taf. 54, 2 u. 3 sind allerdings an sich nicht gleichwertig. Schon das Vorbild der handgezeichneten und getuschten Zeichnung, nach der 3 gemacht werden mußte, ist kein Kunstwerk.

37 a. Journ. of eg. arch. Bd. 5 Taf. 5 Nr. 19.

38 a. Das ist der Grundzug in W. Worringer, Äg. Kunst, Probleme ihrer Wertg. Vgl. meine in Anm. Vb genannte Besprechung und mein Heft Die Leistg. d. äg. Kunst.

38 b. Die Babylonier zeigen gerade außerhalb der Kunst planvolles Ordnen und Durcharbeiten eines Gedankeninhalts in höherem Maße als die Ägypter.

41 a. Berlin 1105 (R. Lepsius, Denkm., Abt. 2 Bl. 3—7). Die Bilder sitzen in der kreuzförmigen Kammer an den Enden der beiden Querarme und greifen zum Teil auf mehrere Wände über. Bei Lepsius ist der Zusammenhang nicht einfach zu erkennen, da dort die Bilder leider nach Art von Architekturzeichnungen verteilt sind.

42 a. Auf eine der merkwürdigsten äg. Landschaftsdarstellungen aus der Ramseszeit, eine durch den Krieg verwüstete Landschaft, hat W. Wreszinski aufmerksam gemacht, Atlas Bd. 2, 65. Danach Propyl. Bd. 2, 109. — Sehr bemerkenswert ist auch die Ausmalung eines kleinen Gemaches in einem Palaste von Amarna, wo der Bewohner mitten in ein von Vögeln belebtes Papyrichtet versetzt wird; vortrefflich gewürdigt von N. de G. Davies in H. Frankforts The mural painting.

43 a. H. Schäfer, Die Spitze d. Pyr. Kg. Amenemhets des Dritten (Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 41) und die Leistg. d. äg. Kunst. S. 47 Anm. 13. Vgl. auch Goethe aus dem zweiten Aufenthalt in Rom im Bericht vom September und im Briefe vom 3. Sept. über Obeliskenspitzen. — Nebenbei bemerkt wird man den Anfang der Inschrift auf der Nordseite doch wohl übersetzen müssen: „Höher ist die Seele des Königs Amenemmes als die Höhe des Orions und er vereinigt sich mit dem Unterweltlichen" statt „mit der Unterwelt", wenn überhaupt schon eine Beziehung auf die Unterwelt vorliegt. Das betreffende äg. Wort hat einen starken Bedeutungswandel erlitten (Sethe).

43 b. Dahin gehören die auf S. 34 (mit S. 346) besprochenen Formen der Landschaft, die also auch in diesen Abschnitt über Rasse, Volk und die andern hier genannten Bedingungen gezogen werden könnten.

44 a. Für dieses Hin- und Herfluten vom Beschauer zum Bildwerke und umgekehrt wählt H. G. Evers, Staat a. d. Stein, den Begriff „Bedrängung". Ich kann in ihm nicht etwas eigentlich Förderndes sehen, obwohl die Aktivität, die er ausdrückt, anziehend ist.

44 b. Ausdruck innerer Spannungen findet sich eigentlich nur in den besten Werken des MR (Propyl. Bd. 2,283 u. a.) und im Anfange der Amarnakunst. Siehe H. Schäfer, Die Leistg. d. äg. Kunst S. 46 Anm. 1.

45 a. H. Ranke, Eine Bemerkg. zur Narmer-Palette (Stud. or. ed. Soc. or. Fennicae Bd. 1) und L. Keimer, Bemerkgen zur Schiefertaf. v. Hierakonpolis (Aegyptus

Jg. 7) zeigen, daß auf Taf. 4,1 nicht, wie man früher annahm, Lotosblätter, sondern Papyrosstauden dargestellt sind. Djosers Künstler kennen die Glockenform des Papyros (Ann. du serv. Bd. 24 S. 125). Das NR hat — das ist für seinen Geist bezeichnend — die Glockenform so geliebt, daß sogar die Lotosbecher in sie gebracht wurden (Propyl. Bd. 2,78. 411), die doch eigentlich (vgl. Abb. 6 und 8) entweder straffe oder halbkuglige Wandung haben müßten.

45 b. Schiller sagt in dem schönen Briefe an Goethe vom 27. 3. 01: „Jeden, der imstande ist seinen Empfindungszustand in ein Objekt zu legen, so daß dieses Objekt mich nötigt in jenen Empfindungszustand überzugehen, folglich lebendig auf mich wirkt, heiße ich einen Poeten, einen Macher. Aber nicht jeder Poet ist darum dem Grad nach ein vortrefflicher ... der vollkommene Dichter spricht das Ganze der Menschheit aus." Doch zu „in jenen Empfindungszustand" siehe S. 7 m.

46 a. Das ist sicher, obgleich ich keine Stelle weiß, wo es ausdrücklich mit Bezug auf den Künstler ausgesprochen wäre. Auch in der Stelle, auf die sich W. Spiegelberg, Münchener Jahrb. d. bild. Kunst, Neue Folge Bd. 6 S. 102 bezieht (nach seiner freundlichen Mitteilung die Inschrift G. Daressy (Cat. gén. Kairo), Ostraca Taf. 6 Nr. 25029), steht doch nicht, daß der Gott „dem Zeichner Herz und Hand führte". Wenn da ein Schreiber (nicht ein „Künstler") sagt „mein Auge blickt auf dich (Gott Thot), während mein Finger deinen ... (Namen?) schreibt", so ist da übrigens mit der Sprache dasselbe gesagt, was die bildende Kunst in den hübschen Gruppen (z. B. Propyl. Bd. 2, 341, 2) ausdrückt, in denen der Schreiber vor einem Bilde des affengestaltigen Weisheitgottes hockt.

47 a. So W. Worringer in „Abstraktion u. Einfühlg." und „Formprobleme d. Gotik".

47 b. Wenn nun aber L. Borchardt annimmt, die ägyptischen Wandbilder überhaupt seien aus der Nachbildung figürlich verzierten Wandbehanges entstanden, so heißt das, der oft bewährten technischen Deutung die Zügel schießen lassen. Siehe zu der Frage H. Schäfer, Die angebl. Entstehg. d. äg. Wandbilder aus Wandbehang (Deutsche Lit. Ztg. 1926).

47 c. Ein Beispiel: Wenn die äg. Kunst Flügel darstellt, so macht sie bei sorgfältigen Arbeiten erstaunlich genaue Unterschiede in den Federarten. Man scheidet nämlich: 1. Oben (Abb. 1) die Deckfedern dritter Art. Sie laufen in den meist mit ihnen zu Einem Streifen vereinigten, manchmal (Plast. 161) daumenartig aufwärts gekrümmten Eckfittich aus. — 2. In der Mitte, in Einen Streifen zusammengezogen, die Deckfedern erster und zweiter Art. Von ihnen sondern sich ab (Abb. 1): nach dem Körper zu das Büschel des Schulterfittichs, nach außen hin ein Strahlenbündel der Deckfedern erster Art. — 3. Zu unterst, bei vereinfachter Zeichnung in die vorigen hineingezogen, den Streifen mit den beiden Schwingenarten. Von seinen Federn werden manchmal acht bis zehn äußere, als die Handschwingen, anders gefärbt als die inneren, die Armschwingen. — Ober- und Unterseite des Flügels werden gelegentlich (Plastik 161) unterschieden. — Diese, dem Bau eines natürlichen Flügels überraschend getreue Zeichnung (ich habe eben die naturgeschichtlichen Bezeichnungen gebraucht) findet sich noch nicht auf den Schiefertafeln (Taf. 2, 2), denn dort wird nur je ein Streifen Deckfedern und Schwingen gegeben. Eins der frühesten voll ausgebildeten Beispiele ist der den König Chephren schützende Falke (Propyl. Bd. 2 Taf. II). Die neue Form geht also auf die Schöpfer der „ägyptischen" Kunst zurück.

47 d. Daraus geht hervor, daß ich unter der Naturgebundenheit der äg. Phantasie nicht etwa eine „realistische" Darstellform verstehe. Diese findet sich zwar oft genug in der äg. Kunst, aber doch nur in der Amarnakunst in weiterem Umfange, ohne daß deren Wesen dadurch allein genügend gekennzeichnet wäre. Vgl. Anm. 30c.

48 a. Wie es W. Spiegelberg, Gesch. d. äg. Kunst S. 5 wollte.

48 b. Siehe H. Schäfer, Die Leistg. d. äg. Kunst und H. Junker, Von d. äg. Baukunst d. AR (Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 63).

48 c. Auch die Höhlung der lose geballten Hand zeigt eine „Faustfüllung" (Propyl. Bd. 2, 235) deren Oberfläche, um sie von der Hand besser abzusetzen, leicht gewölbt wird. Grundsätzlich ist das nichts anderes als das Stützpolster in der Innenseite der geöffneten Hand einer Kalksteinfigur aus Amarna (Berlin 21263; Kleinplast. 79). Königen schließt man in späterer Zeit die Fausthöhle statt mit der einfachen „Füllung" gern mit einem Gerät. Vgl. dazu Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 53 S. 52. 101. Die Bezeichnung „Schattenstab" für die einfache Füllung (Rec. de trav. Bd. 28 S. 176) ist schief.

49 a. Ich habe ein solches fayencenes Gebilde im Kunsthandel gesehen.

49 b. Berlin 4441. G. Daressy (Cat. gén. Kairo), Stat. de divinités 38440.

50 a. Durch unbewußte derartige Einstellung fehlen zum Beispiel in H. Fechheimers Plast. Beispiele für Durchbrüche ganz.

50 b. Die Frage der Bemalung kostbarer Steine sollte endlich einmal umfassend und planmäßig untersucht werden. — Bei Bronzen sollte man übrigens erwägen, ob nicht der goldige Metallton das im Altertum Erwünschte gewesen sei, nicht das schwarze oder gar grüne Oxyd.

50 c. Schon Figuren aus dem Ende der Vorgeschichte haben oft eingesetzte Augen.

51 a. Siehe H. Schäfer, Die Leistg. d. äg. Kunst S. 29. — Wie verwandt Rückenpfeiler und stützende Füllungen sind, zeigen die beiden Königsbüsten aus Amarna bei L. Borchardt, Mitt. d. Deutsch. Or.-Ges. 52 Bl. 4.

51 b. Frühestes Beispiel in einer Scherbenzeichnung der Frühzeit (Berlin 15454).

51 c. Auch in Altamerika gibt es Würfelhocker. — Es ist kein Zufall, daß gerade auch unter Michelangelos Werk sich ein ähnlicher Gedanke findet, wenn auch innerlich anders begründet (S. 314): in dem Petersburger hockenden Knaben, der sich mit beiden Händen an den Zehen seines rechten Fußes zu tun macht. Da ist sogar der Kopf vornüber geneigt, der beim Würfelhocker senkrecht über den Würfel hinausragt. — Vgl. Propyl. Bd. 2 S. 62.

52 a. Zu „Gesetz" siehe Anm. 98a.

52 b. Die Formneigungen werden nicht nur auf das Erfinden oder Aufgreifen von Werkzeugen Einfluß haben, sondern wohl auch auf die Wahl des Werkstoffes. Natürlich aber können bei dessen Wahl auch ganz andere Gründe mitsprechen, wie etwa Dauerhaftigkeit.

53 a. Älteste Darstellung einer Drehbank bei G. Lefèbvre, Le tomb. de Petosiris Taf. 10.

53 b. H. Junker, Vorläuf. Ber. über die vierte Grabung (Anz. d. Ak. d. Wiss. Wien 1926) Taf. 1.

53 c. Es bleibt noch genauer zu untersuchen, wann im Ziegelbau das strahlige Tonnengewölbe überhaupt, und wann in ihm die verschiedenen Möglichkeiten der Schichtung und des Verbandes zuerst auftreten.

53 d. Das älteste mir bekannte steinerne Keilschnittgewölbe stammt aus der 26. Dyn. (A. Choisy, L'art de bâtir S. 68, Medinet-Habu). Das Wesentliche ist, daß die Zwickelfüllungen (Propyl. Bd. 2, 205, 2) wegfallen und die Wölbsteine selbst Keilform erhalten.

54 a. Nicht nur der Sachinhalt beeinflußt die Form, sondern auch der Gehalt. Goethe scheidet in den Maxim. und Reflex.: „Den Stoff sieht jedermann vor sich, den Gehalt findet nur der, der etwas dazu zu tun hat, und die Form ist ein Geheimnis den meisten." Zur Form vgl. S. 153 u.

55 a. Die Stelle aus Lionardo steht im Buche v. d. Malerei (H. Ludwig 1882, 2. Teil 66 Abs. 2), Hinweis von H. Fechheimer. Der menschenähnliche Kiesel Berlin 19079 bei A. Scharff, Das vorgesch. Gräberfeld S. 62 Taf. 39 (434). Die Bemaler der Urwelthöhlen sind durch Buckel an den Decken und Wänden zur Darstellung von Tierkörpern angeregt worden. — Im übrigen siehe F. v. Luschan, Naturspiele u. Anf. d. Kunst (Aus d. Natur Jg. 10).

55 b. Im Sonnengesang von Amarna (etwa bei H. Schäfer, Die Rel. u. Kunst v. El-Amarna S. 59).

56 a. Wie die Ausdeutung einer Endigung zum Entenkopfe weitere Folgen (Flügel und Schwanz) nach sich zieht, zeigt ein auf äg. Vorbilder zurückgehendes Rasiermesser aus Karthago (Comptes rendus de l'Acad. des inscr., 4. Reihe Bd. 27 S. 307). — Der Äg. nennt den Wagebalken die Arme der Wage (H. Grapow, Die bildl. Ausdrücke S. 127). Dem entsprechend ist in einem Grabe der Pyramidenzeit bei Sakkara eine Wage (das Wort auch äg. weiblich) als Mädchen mit ausgebreiteten Armen gestaltet.

57 a. Die Frage, ob die Erfindung der Gipsabgüsse nicht etwa schon zur Zeit des MR gemacht sei, stellt H. Schäfer, Bildn. a. d. Zeit Amenophis' IV. (Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 52 S. 87). — Tonmodelle in unserem Sinne wird es kaum gegeben haben, siehe S. 322 o.

60 a. Sorgsame Untersuchungen über Grabreliefs der Provinz aus dem Ende des AR und ihre Beziehungen zur Hauptstadt hat H. Kees begonnen, Stud. zur äg. Provinzialkunst.

60 b. W. Spiegelberg, Gesch. d. äg. Kunst S. V.

62 a. W. Spiegelberg, Gesch. d. äg. Kunst S. 62. — G. Bénédite Une stat. de reine (Gaz. des beaux arts 1896) S. 481/82 unterscheidet: art libre et populaire — art canonique et hiératique.

62 b. Zu welchen Verirrungen sie geführt haben, zeigt sich zum Beispiel daran, daß W. Worringer, Abstraktion u. Einfühlg S. 13, den „Dorfschulzen" (Propyl. Bd. 2, 239) und den „Schreiber" im Louvre (Propyl. Bd. 2, 237) zur Volkskunst rechnet. Dabei stehen doch beide in derselben Sinngruppe wie etwa der streng gebaute Ranofer (Propyl. Bd. 2, 235). W. wird durch die modernen Bezeichnungen jener beiden Statuen irregeleitet sein.

63 a. Immerhin wäre die Darstellung eines der Mentuhoteps, der Könige aus der 11. Dyn., zu nennen, E. Naville, The 11th Dyn. Temple Taf. 11, 18, wenn auch diese Bilder nicht, wie in Amarna, aller Welt vor Augen gestellt, sondern nur Wenigen zugänglich waren, ähnlich wie später die bekannten Bilder Ramses des Dritten mit seinen Frauen im „Hohen Tore" von Medinet-Habu.

63 b. Man denke als Beispiele an das griechische fünfte Jahrhundert v. Chr., die Renaissance, die deutsche Literatur im 18. Jahrhundert usw. Vgl. H. Schäfer, Die Leistg. d. äg. Kunst S. 14.

66 a. Es war ein Lieblingsgedanke G. Masperos. — Über eine Schule von Tanis G. Daressy, Ann. du Serv. Bd. 17, dagegen H. G. Evers, Staat a. d. Stein Bd. 2 S. 117. — Daß die „Amarnakunst" nicht Hermopolis (G. Maspero), sondern Theben entstammt, zeigt sich immer deutlicher. — Wichtige Gedanken bei H. Junker, Von der äg. Baukunst d. AR, Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 63, und H. Demel, die Reliefs d. Kultkammer d. Kaninisut (Jahrb. d. kunsthist. Sammlgn, Wien, Neue Folge, Sonderh. 15).

67 a. Es ist der Grabstein C 14 im Louvre, der uns, trotz vieler Bemühungen, im einzelnen doch noch recht unverständlich ist. — In einer Bücherliste des Tempels von Edfu (E. v. Bergmann, Hierogl. Inschr. S. 48 Taf. 45 = H. Brugsch in Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 9 S. 44) vermutet man den Titel eines hierher gehörigen Buches.

67 b. Zur Erwähnung von Kunstwerken in den äg. Reichsannalen siehe K. Sethe, Zwei bisher übersehene Nachrichten über Kunstwerke (Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 53 S. 50) und L. Borchardt, Die Annalen S. 36 Anm.

67 c. K. Sethe, Imhotep S. 21 und sonst. Der Name des Mannes ist jetzt wirklich an der Stufenpyramide gefunden (Ann. du Serv. Bd. 26 S. 191 Taf. 1).

67 d. Zusammenstellung bei E. Williams Ware, Eg. art. signatures, The amer. Journ. of sem. lang. Bd. 43 S. 185 ff. Das meiste des Aufgezählten verdient nicht den Namen eines Kunstwerkes. Ein weiteres Beispiel gibt v. Bissing, Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 64 S. 137.

69 a. Das Vorhergehende nach H. Fechner, Wie der Japaner zeichnen lernt (Der Tag, Ausgabe B 1912 Nr. 83 = Deutsche Allgem. Ztg., Welt u. Werk 22. 8. 26).

69 b. An der Hand von so vortrefflichen Sammlungen wie L. Klebs, Die Reliefs d. AR, MR usw. wäre es nicht allzu schwer.

69 c. A. Erman-H. Ranke, Ägypten S. 506 Anm. 3.

69 d. E. v. Sydow (Propyl. Bd. 1 S. 14) will die großen Köpfe afrikanischer Figuren aus dem Ahnenkult erklären, was in dieser Fassung nicht genug sagt. Besser spricht O. Wulff, Die Kunst d. Kindes S. 11 von der Wertbetonung des Kopfes bei Kinderzeichnungen. C. dell'Antonio, Die Verhältnislehre, macht darauf aufmerksam, daß auch heute noch ungeübte Anfänger den Fehler begehen, mit dem Kopfe zu beginnen und ihn zu groß darzustellen. Fragt man auch dabei warum? so gibt O. Wulffs Erklärung die Antwort.

70 a. W. Worringer, Abstraktion u. Einfühlg. S. 74; Formprobleme d. Gotik S. 7.

72 a. Plinius, Naturgesch. Buch 35, 15 überliefert den griechischen Gedanken, daß die Malerei (nach 35, 43 auch das Relief) aus Nachziehen von Schatten entstanden sei, und Neuere, z. B. noch K. Woermann, Gesch. d. Kunst 1925 Bd. 1, S. 224, haben das für das Ägyptische nachgesprochen.

72 b. Die kretische Malerei kennt keine Umrißlinien ihrer Figuren; erst die mykenische hat sie. Eine Gruppe äg. vorgeschichtlicher Topfmalereien füllt ihre Figuren mit Kreuzgitterstrichen (Propyl. Bd. 2, 198).

72 c. Zum Beispiel N. de G. Davies, The tomb of Antefoker Taf. 11a (MR).

73 a. Siehe dazu N. de G. Davies, Two Ramess. tombs S. 18. 43 Anm. 4. Davies vermutet, daß die Künstler durch das Ausmalen von Reliefs angeregt seien.

73 b. Siehe dazu N. de G. Davies, Two Ramess. tombs S. 8. 45. Dafür, daß auch in der gr. Malerei die ersten Schatten in den Gewandfalten auftreten, weist mich M. Pieper auf H. Bulle, Der schöne Mensch im Altert. S. 627 hin. In Äg. sind die Gewandfalten leicht zu verwechseln mit den Streifen des aus den Haaren herabgelaufenen Öls.

73 c. Sie finden sich auch an Rundbildern, z. B. L. Borchardt (Cat. gén. Kairo), Stat. u. Statuetten Bd. 2 Nr. 427. 475. — Bekanntlich gibt auch die hellenistische Kunst die Legefalten wieder, z. B. am Altar von Pergamon.

74 a. Siehe dazu N. de G. Davies, Two Ramess. tombs S. 18.

75 a. L. Borchardt, Das Grabdenkm. d. Kgs. Sahu-re Bd. 2 S. 4/5. J. Kreitmaier, Beuroner Kunst[2] S. 49 sagt Ähnliches von den Beuroner Reliefs.

76 a. Ein Beispiel E. Naville, Das äg. Totenb. Bd. 1 Taf. 39. Zu vergleichen wären die Linien um die Fußenkel S. 280 o.

76 b. Etwa Berlin 7781.

76 c. Etwa Taf. 3, 2, wo die Randfiguren etwas höher sind als die inneren.

77 a. Dasselbe findet sich auch in vielen andern „vorgriechischen" Künsten, z. B. auch der altamerikanischen.

77 b. R. Koldewey, Mitt. d. Deutsch. Or.-Ges. 19 S. 20.

77 c. Manchmal liegt unter den schwarzen und roten Linien noch ein allererster Entwurf in ganz unauffälliger gelber Farbe: G. Daressy (Cat. gén. Kairo), Ostraca 25144 und N. de G. Davies, The rock tombs of El Amarna Bd. 3 S. 28. Reliefvorzeichnung aus der ersten Dynastie bei W. M. Flinders Petrie, The royal tombs Bd. 1 Taf. 30; Text S. 26.

78 a. In der Veröffentlichung bei W. M. Flinders Petrie, Medum Taf. 24; Text S. 39 steht „seine Götter". Mit Farbpasten ausgestrichene Schriftzeichen trägt auch die Statue Hemons in Hildesheim (siehe H. Junker, Giza I Taf. 23; Text S. 155). Aus späterer Zeit haben wir Wandbilder in ähnlicher Arbeit, nur daß der Farbteig durch feste Stoffe ersetzt ist (Beispiele in Berlin 7954. 7955 usw. aus Fayence; Berlin 17540. 17800 usw. aus Stein). Einlegarbeit im alten Babylonien Propyl. Bd. 2, 473. 476—480.

79 a. Ein andermal hat in der äg. Kunst der entsprechende Vorgang nicht eingesetzt, so nahe es scheinbar gelegen hätte: Die äg. Bildhauer haben für die in ihren Werkstätten aufbewahrten Schulstücke sich die Form der Büste, d. h. des Kopfes mit der Oberbrust oder einem Ausschnitt aus ihr, geschaffen (Propyl. Bd. 2, 350. 351. 448); aber diese Form ist in Äg. kaum aus der Werkstatt hinausgedrungen, nur ganz selten zur freien Kunstform geworden. Die Äg. werden sie wohl als etwas Unvollständiges empfunden haben.

79 b. M. Klingers Ausführungen (Malerei u. Zeichn. S. 30) über die Kraft des reinen Umrisses zum Ausdruck von Rhythmus und Bewegung, und damit der Handlung, bedürfen zwar in den tatsächlichen Voraussetzungen einiger kleiner Verbesserungen, treffen aber sonst vollkommen zu.

79 c. Die ältesten mir bekannten Beispiele sind die Inschriften und kleinen Figuren an den Seiten der Throne von Königsstatuen (Chephren, Bruchst. i. Hildesheim; Mykerinos, Mus. of fine arts bull. Boston Bd. 20 S. 27). Die grüne oder blaue Ausmalung der Gruben wird durch Fayenceeinlagen angeregt sein, diese wiederum durch solche aus Halbedelsteinen.

82 a. J. Lange, Darst. d. Mensch. in d. älter. gr. Kunst (übers. von M. Mann). A. della Seta hat in seiner Anm. VI c genannten Arbeit vielseitige Belege gegeben.

84 a. Babylonische Bilder des Himmelsfluges (Taf. 53, 3), die alle im Grunde auf Ein Urbild zurückzugehen scheinen, zeigen natürlich nicht die perspektivische Verkleinerung, wohl aber ein anderes hübsches Ausdruckmittel: Menschen und Hunde heben die Köpfe und sehen dem wunderbaren Fluge nach. Noch die vatikanische Ganymedstatue nach Leochares verwendet denselben Gedanken. — M. Lidzbarski, Zeitschr. f. Assyr. Bd. 7 S. 113 und Bd. 8 S. 266 hat gezeigt, daß die Etana-Stelle auf eine Schilderung im griechischen Alexanderroman gewirkt hat (Ps.-Kallisthenes II, 41).

85 a. Das geht auch in äg. Vergleichen mit Heuschrecken durcheinander, vgl. H. Grapow, Die bildl. Ausdr. S. 98.

86 a. A. Hildebrand, Das Problem d. Form 1913 S. 61/62.

86 b. R. Lepsius, Über einige äg. Kunstformen S. 7.

87 a. E. Blunck, Psych. Beitr. z. Frage d. Beh. d. Raumes (Arch. f. Psych. Bd. 47) S. 354.

87 b. Stoff bei S. Levinstein, Kinderzeichngen 1905; K. Bühler, Die geist. Entw. d. Kindes 1924; O. Wulff, Die Kunst d. Kindes 1927. Vgl. Anm. 331 b Schluß.

87c. Stoff z. B. bei Th. Koch-Grünberg, Anf. d. Kunst im Urwalde.

88a. Es ist also für unsere Untersuchung ganz gleichgültig, ob und wo man bei den Erzeugnissen der Kinder und Naturvölker den Begriff „Kunst" (S. 45 u.) anwenden will.

89a. H. v. Helmholtz, Vortr. u. Reden Bd. 2, Optisches in d. Malerei. Vgl. W. Dilthey, Ges. Schr. Bd. 6 S. 172 unten über das Entsprechende in der Dichtung.

94a. E. Löwy, Die Naturwiederg. in d. älter. gr. Kunst S. 4.

94b. Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 48 hatte ich einen Aufsatz überschrieben „Scheinbild oder Wirklichkeitsbild?" Ich konnte nicht erwarten, daß ein Mann wie L. Curtius (Die ant. Kunst Bd. 1 S. 119) mir entgegenhalten würde, nicht einmal die Photographie liefere Wirklichkeitsbilder, denn ich habe ja gerade das photographische (perspektivische) Bild als „Scheinbild" bezeichnet.

95a. Platon unterscheidet im Soph. 236c Die *τέχνη*, die das Wirklichkeitsbild gibt, als *εἰκαστική* von der *φανταστική*, die das Scheinbild gibt.

95b. H. v. Helmholtz, Vortr. u. Reden Bd. 2, Optisches in d. Malerei.

97a. H. v. Helmholtz, Vortr. u. Reden Bd. 2, Die Tatsachen in d. Wahrnehmung, hat das schon 1878 klar ausgesprochen: „Eine der größten Schwierigkeiten beim (perspektivischen) Zeichnen ist bekanntlich, sich frei zu machen von dem Einfluß, den die Vorstellung von der wahren Größe der gesehenen Objekte unwillkürlich ausübt."

97b. Diese Kennzeichnung hatte ich (vgl. S. 333 m) schon in der ersten Auflage dieses Buches gegeben, dann in meinen Grundlagen d. äg. Rundbildnerei das Wort geradauffichtig geprägt (jetzt geradansichtig) und erst danach gesehen, daß K. Bühler das entsprechende Wort orthoskop gebraucht hat (Die geist. Entw. d. Kindes 1924 S. 266 Anm. 2).

97c. Natürlich hat das nichts mit „realistisch" zu tun, sondern bezieht sich eben nur auf die perspektivischen Erscheinungen. Worte wie „erscheinungsgemäß" oder „erscheinungstreu" scheinen mir, wie die Erfahrung sogar an K. Bühler (Die geist. Entw. d. Kindes 1924 S. 307) und O. Wulff (Die Kunst d. Kindes S. XIII) zeigt, die Vermengung zu begünstigen. Vgl. übrigens S. 331. — Früher brauchte ich als Gegensatz zu „vorstellig" das Wort „wahrnehmig", habe es aber auf den Einspruch von H. v. Recklinghausen, Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 63 S. 15, fallen lassen.

98a. Durch die Anführungsstriche, mit denen ich gelegentlich das Wort „Gesetz" versehe, will ich nur warnend andeuten, daß es nicht ganz eindeutig ist (beschreibendes und vorschreibendes Gesetz). Ich kann mich aber damit begnügen, weil das bequeme Wort nie so unmittelbar schaden wird wie die auf S. 109 o genannten und wie „Fortschritt" (S. 339) und „Entwicklung" (S. 340). Vgl. Anm. 22 d. e.

99a. E. R. Jaensch, Die Eidetik, und Zeitschr. f. Psychol. Ergänzungsbd. 16 S. 28 ff.

100a. Das habe ich an meinen Kindern beobachtet und es wird mir auch sonst bestätigt. Man kann diese Bewegung leicht mit einer andern verwechseln, durch die der Zeichner Einzelheiten genauer erfassen will, welche in die ihm vorher feststehende Gesamtform eingetragen werden sollen (siehe Anm. 101b). — Übrigens wird auch, wenn es geht, öfters der Gegenstand in die Vollansicht gedreht (siehe Anm. 102a).

101a. Zum Beispiel, wenn der Kreis offenbar die Sonne darstellt. Dann war für den Äg. die gemeinte Naturform klar; für uns ist sie es nicht ohne weiteres, wie folgendes Beispiel zeigt: Durch die starke Rundung, die die äg. Sonne besonders im Tiefrelief des NR manchmal erhält, war ein Fachgenosse flüchtig

auf den Gedanken gekommen, die Äg. hätten sich die Sonne als Kugel vorgestellt. Von vornherein wäre das nicht als unmöglich abzulehnen, weder von der Darstellung her, wie im Text gezeigt, noch aus sachlichen Gründen, da manche primitive Völker sich Sonne und Mond als Bälle vorstellen. Die Entscheidung bringen die Rundbilder (Propyl. Bd. 2, 340), die die Sonne als, oft linsenförmige, Scheibe geben.

101 b. Th. Koch-Grünberg, Anf. d. Kunst im Urwalde S. 44 gibt einmal ausdrücklich an, daß ein indianischer Zeichner ein Menschenbild durch Hinabblicken auf den eigenen Körper genauer zu machen suchte (vgl. Anm. 100 a).

102 a. Die Innenzeichnung hat das Kind nachher eingetragen und sich dazu die Schale zu geradansichtiger Betrachtung herangerückt. Vgl. Anm. 101 b.

102 b. Zur Lage der Lotosblumen siehe S. 159 u.

103 a. A. Erman, Ägypten[1] S. 532 (vgl. Ägypten[2] S. 478) sagt ähnliches von dem Sonderfall der Darstellung des Menschen: „In dem Bestreben, jeden Teil des Körpers möglichst von Der Seite zu zeigen, von der er sich besonders charakteristisch ausnimmt . . ." Dem Sinn nach findet sich dasselbe schon in älteren Schilderungen.

104 a. Zu warnen ist vor dem Bilde Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 31 S. 4 oben rechts, denn die Photographie Atlas 275 oben links zeigt ein strahliges, nicht gleichläufiges Muster am Bauche.

105 a. Hinweis von L. Borchardt.

105 b. Und wie die Segelzeichnung, die F. Matz, Das Motiv d. Gefallenen (Jahrb. d. Deutsch. arch. Inst. Bd. 38/39) S. 7, unter Heranziehung von G. Steindorff, Das Grab des Ti Taf. 77—81 und anderem, bespricht. Wenn dort das untere Ende nicht ganz verschmälert ist, so wirkt eben noch die Vorstellung der Flächigkeit des Segels. Übrigens scheint immer eine Segelschwenkung dargestellt zu sein.

105 c. Griechische derartige Bilder Jahresh. d. österr. arch. Inst. Bd. 2 S. 16 (= H. Schäfer, Äg. u. heut. Kunst Abb. 47); Not. degli scavi 1892 S. 362.

106 a. In der zweiten Auflage stand in dieser Gegend das Folgende: „Eine eigentümliche und lehrreiche Verbindung der reinen Seitenansicht mit anderen Vorstellungen bietet Abb. 266, 1. Auf den flüchtigen Blick mag man viel-

Abb. 266. Fächerschalen.
1. Gefüllt, nach äg. Zeichnung. NR. 2. Leer, nach der Natur. NR.
3. Dieselbe gefüllt, nach der Natur. 4. Mit Annahme hoher Fächerwände.

leicht daran denken, daß eine einfache Schüssel gemeint sei, in der Früchte zu einem von Bändern gehaltenen Haufen aufgeschüttet sind. Bald aber wird man bemerken, daß von den Vierteln zwei mit Feigen und zwei mit Weinbeeren gefüllt sind. Die scheinbaren Bänder stellen also in Wirklichkeit

Scheidewände vor, die übers Kreuz auf dem Schalenboden stehen. Viergeteilte Schalen sind wirklich gefunden (Abb. 266, 2). Ob das ägyptische Bild eine solche, nur flach füllbare Schale (Abb. 266, 3) vorstellen soll, oder ob es auch Schalen gegeben hat, bei denen die Fachwände emporragten (Abb. 266, 4), das ist nicht auszumachen. (Statt der Schalen scheint es auch bloße Platten mit einem Kreuz von Wänden oder nur Einer Teilungswand gegeben zu haben.)" — Ich habe diesen Abschnitt diesmal aus dem Texte verwiesen, da die Erklärung, die übrigens schon W. M. Flinders Petrie, Eg. dec. art S. 69 gegeben hat, bedenklich ist angesichts der Funde aus einem Grabe in Theben: gefüllte Tonschalen, die von Bügeln überspannt sind (E. Schiaparelli, La tomba intatta del architetto Cha S. 163. 167).

109 a. S. Levinstein, Kinderzeichnungen S. 15 und mehrere andere Zeugnisse.

109 b. Man darf das nicht verwechseln mit Bildern wie Ägypten S. 68, wo Thronhimmel mit verschiedenen Säulenarten ineinander geschachtelt sind.

110 a. H. F. Lur, Eg. tomb steles Taf. 1 rechts.

110 b. Neben Abb. 41 kommen Schakale mit vier Beinen vor (W. M. Flinders Petrie, The roy. tombs Bd. 2, 15. 109; Hinweis von S. Schott).

110 c. Die Hunde am Rande von Taf. 3, 2 gehören nicht hierher, denn da sitzt ja das zweite Beinpaar auf der anderen Seite der beiderseits verzierten Tafel.

112 a. In der äg. Kunst seit der Pyr. herrscht bei Rindern die „Halbmondansicht" der Hörner. Auch auf den Schiefertafeln werden sie entweder so (Tafel 2, 1) gezeichnet, oder aber beide recken sich nebeneinander nach vorn (J. Capart, Primit. art S. 236 oben). Daß die Hörner in „vorstellig reiner Seitenansicht" als ein einziges erscheinen, wie es in Vorderasien üblich ist, kenne ich nur von dem Anhänger Berlin 13797 (A. Scharff, Die Altert. d. Vor- u. Frühzeit (Berlin) 2. Teil 113), dessen Herkunft aus Ägypten aber nicht beglaubigt ist. In der achtzehnten Dynastie kommen die nebeneinander nach vorn laufenden Hörner wieder vor, aber fast stets nur in Bildern, die Stiere oder stierköpfige Gegenstände aus dem mykenischen Kulturkreise darstellen (vgl. W. M. Müller, Mitt. d. Vorderas. Ges. 1904, 2 S. 49). Nur sehr selten wird diese Zeichenweise dann auch in andre Bilder hinübergenommen (J. F. Champollion, Mon. Taf. 171). Ob das alles nur auf einem Wechsel in der Kunstform oder auf Verschiedenheit der Rinderrasse beruht, bleibe dahingestellt.

112 b. R. Pietschmann in seiner Übersetzung von G. Perrot - Ch. Chipiez, Gesch. d. Kunst im Altert., Ag. S. 865.

112 c. Nach F. Brunstäd, Die Idee d. Relig. S. 105. Er spricht von dem Begriff der „Anschauung". O. Wulff scheint etwas meiner „Schau" ähnliches als „Sehvorstellung" zu bezeichnen (Deutsche Lit. Ztg. 1923 Nr. 13/24 Sp. 296; vgl. die Kunst d. Kindes S. 50 und 345 Anm. 46): „Sie ist also nicht erst ein Ergebnis begrifflichen Denkens oder Urteilens, sondern eine Leistung des (kompleren) Sinnesgedächtnisses, die darin gipfelt, daß es möglich ist, sich ein körperliches Gebilde gewissermaßen gleichzeitig von allen Seiten her vorzustellen." Wenn man das „gewissermaßen" beachtet und sieht, daß W. dazusetzen muß „mögen wir sie streng genommen auch nur als einen gedrängten Vorstellungsablauf anzusehen haben", so bringt diese Beschreibung keine Klarheit. Kommt auch die Zeitspanne als solche nicht zum Bewußtsein, so bleibt doch immer ein, wenn auch blitzschneller, Vorstellungsablauf. C. Stumpf, Empfindg. u. Vorstellg. (Abh. d. Kgl. Pr. Ak. d. Wiss. 1918) S. 57 sagt denn auch: „Die Aufgabe, sich einen Menschen streng zugleich nach seiner Vorder- und Rückseite, überhaupt rundum nach seiner

gesamten Oberfläche vorzustellen, dürfte nur unter Mitwirkung eines unanschaulichen Wissens lösbar sein." Und vorher: „Kann man die Umgebung ringsum als geschlossenes Raumbild sämtlich anschaulich auf einmal vorstellen? Hier scheint mir doch ein Wissen davon vorzuliegen, daß wir bei Umdrehung um unsere vertikale Achse eine in sich zusammenhängende und in sich zurückkehrende Reihe von Erscheinungen haben werden. Gerade im Gebiete der Raumvorstellung verknüpfen sich nicht nur anschauliche Vorstellungen, sondern auch bloße Begriffe und abstraktes Wissen vielfach aufs innigste mit den von außen gegebenen sinnlichen Erscheinungen."

112 d. Über den „Aufbau" des Erinnerungsbildes in der Dichtung siehe W. Dilthey, Ges. Schr. Bd. 6 S. 172 unten.

113 a. H. Schneider, Kultur u. Denken d. alt. Ag. S. 77 spricht von anschaulicher Begriffbildung.

114 a. Genau solchen „Namen" hat die Indianerzeichnung bei Th. Koch-Grünberg, Anf. d. Kunst im Urwalde Taf. 57. Der Mann hat in des Forschers Skizzenbuch gezeichnet, wo dieser wirklich erklärende Unterschriften beigefügt hatte.

114 b. Das hat N. de G. Davies, The rock tombs of El Amarna Bd. 6 S. 36 für einen Einzelfall, die Häuserzeichnungen, richtig erkannt. — K. Bühler, Die geist. Entwicklg. d. Kindes 1924 S. 296 weist darauf hin, daß beim Kinde die Bildung der aussagenden und urteilenden Sprache dem Beginne des Zeichnens vorausgeht.

115 a. Die Sitzfläche wird in diesen Bildern nur schmal gezeichnet, da das Bild sich der Unterschenkellänge des Sitzenden anpassen muß. Auch bei einem leeren Stuhle wie in Abb. 99 mildert man die Höhe der in der Natur wohl quadratischen Sitzfläche, vielleicht weil man durch die Bilder besetzter Stühle an verschmälerte Sitze gewöhnt war. Vgl. S. 159 u.

116 a. Beispiele sind nur aus der auf weit ältere Vorbilder zurückgreifenden religiösen Kunst erhalten. Wohl durch alte Umdeutung sind aus dem Einen Bett von Abb. 49 zwei aufeinanderstehende geworden (E. Naville, Deir el bahari Bd. 2 Taf. 51) oder (ebenda Taf. 53) ein Bett, auf dem ein Kasten steht. Man vergleiche auch, was aus dem alten Bilde Abb. 98 a in dem späteren Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 61 S. 34 geworden ist.

116 b. N. de G. Davies, The tomb of Antefoker Taf. 19. Vgl. Anm. 115a über Verschmälerung.

116 c. Man mag den im Bilde oberen Teil des Tischtuches von Abb. 22 vergleichen, der in Wirklichkeit ja auch verdeckt hinten herabhängt. — Das Bild, das A. Wiedemann, Das alte Ag. S. 365 gibt, gehört nicht hierher. Da wird ja (P. E. Newberry-F. Ll. Griffith, Beni Hasan Bd. 1 Taf. 29 = R. Lepsius, Denkm. Abt. 2 Bl. 127) der Sack abgeladen. Man darf den Mann nicht übersehen, der im vollständigen Bilde die obere Hälfte anpackt.

118 a. Ganz klar ist die Sache bei so starker Sitzbuchtung wie Atlas 369 rechts.

119 a. Etwa O. Wulff, Altchristl. u. byz. Kunst Bd. 1 S. 185 u. ö.

119 b. Das älteste Gebilde dieser Form (J. Capart, Primit. art Taf. 1) hat Eigentümlichkeiten (senkrecht geteilte Backenstücke und übers Kreuz gestrichelte Wölbung), die vielleicht auf einen anderen Baustoff als Ziegel weisen; vgl. die Kreuzstrichelung in Abb. 91.

121 a. Von den Überschneidungen handelt H. Sponsheimer, Überschneidgen u. Deckgen im vorgr. Flachb. (Festschr. d. Vereins ehemal. Adolfiner, Mörs a. Rh. 1928).

121 b. Figuren von den Stangen eines Betthimmels überschnitten bei R. Lepsius,

Denkm. Abt. 2 Bl. 14a, nicht durchschnitten bei N. de G. Davies, The rock tombs of Deir el Gebrawi Bd. 2 Taf. 23.

121 c. H. Sponsheimer a. a. O.

122 a. Nach H. Sponsheimer a. a. O.

123 a. In seinem Maler Kleckſel 1884, also vor C. Riccis berühmtem, 1887 erschienenem Buche L'arte dei bambini, dem man meist diese Erkenntnis als erstem zuschreibt, vgl. K. Bühler, Die geist. Entw. d. Kindes 1924 S. 266. Dieser fügt aber hinzu: „Ganz neu war das freilich nicht, denn schon Fröbel hat es gewußt".

123 b. W. M. Flinders Petrie, Abydos Bd. 2 Taf. 12, 277.

123 c. W. M. Flinders Petrie, Dendereh Taf. 8.

123 d. Der Ausdruck findet sich bei H. Sponsheimer, siehe Anm. S. 121a.

124 a. Man prüfe auch etwa die Fechtergruppe Atlas 118.

124 b. Th. Koch-Grünberg, Anf. d. Kunst im Urwalde S. 23.

124 c. Auf äg. Bildern wie Taf. 15, 1 sind nicht die unsichtbaren Rippen gezeichnet, sondern die durch übergroße Magerkeit herausgepreßten.

126 a. Genaueres zur Körperlage siehe S. 225 m. N. de G. Davies, Journ. of eg. arch. Bd. 7 S. 224 denkt, mit der oberen Linie sei vielleicht der Rand der Matratze gemeint, auf der der Mann liegt. Aber dann müßte doch die Linie den Kopf umschließen. Erst recht natürlich, wenn hier, wie Fr. Matz, Das Motiv d. Gefallenen (Jahrb. d. Deutsch. Arch. Inst. Bd. 38/39) S. 25 wunderlich genug meint, ein Mückennetz dargestellt wäre. Würde er selbst wohl gerade seinen Kopf den Stichen preisgeben?

127 a. K. Sethe bei Northampton-W. Spiegelberg u. A., Rep. on some exc. Anhang S. 10. Auch in einem griechischen Vasenbilde findet man die Zwillinge im Ei der Leda gezeichnet. Siehe auch das frühchristliche Jonasbild bei H. Schäfer, Äg. u. heut. Kunst Abb. 50. Vgl. S. 256 m. Ein Beispiel aus der heutigen Kunst auf Taf. 61, 2.

127 b. Viele weitere, sehr hübsche Beispiele bei J. E. Quibell, The tomb of Hesy.

129 a. W. Neuß, Die katalanische Bibelilluſtr. um d. Wende d. erst. Jahrh. u. d. altspan. Buchmalerei S. 67 (über die Beatus-Handschriften, Abb. 52. 53; vgl. Propyl. Bd. 6, 636). Er glaubt an Einfluß der altäg. Kunstform durch eine Art Renaissance in der Kunst Äg.'s unter der Araberherrschaft, die auf die Kunstformen im span. Araberreich bestimmend einwirkte. Zu meiner Deutung siehe S. 256 m. W. Neuß kommt auf die Sache, wie er mir freundlichst mitteilt, zurück in seinem demnächst erscheinenden Werke Die altspan. Apokalypse.

130 a. Siehe zum Beispiel H. Schäfer, Äg. u. heut. Kunst Abb. 10.

131 a. Mit Abb. 84 vergleiche man das Bild eines Grundstückes mit Garten und Gebäuden bei N. de G. Davies, The rock tombs of El Amarna Bd. 2 Taf. 36, Text S. 38; auch die Zeichnung des Tempels Atlas 171. — Wie wenig noch ein Maler des ausgehenden Mittelalters an wirklich als solche vorgestellte Schnitte denkt, zeigt das deutsche Bild bei H. Schäfer, Äg. u. heut. Kunst Abb. 14, wo eine Hand auf der scheinbaren Schnittfläche einer Bohlenwand liegt.

131 b. Das Haus von Taf. 35, 2 bespricht zusammen mit allerlei anderen Hochhausdarstellungen N. de G. Davies, Metrop. Mus. of art, Studies Bd. 1, 2 S. 233.

132 a. Soviel ich weiß, hat L. Borchardt, Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 34 S. 72. 123 zuerst diese wichtige Beobachtung ausgesprochen und seitdem oft bei Ausgrabungen fruchtbar gemacht.

134 a. Dasselbe in dem Bilde eines umgitterten Geflügelhofes aus dem AR bei L. Klebs, Die Tiefendimens. (Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 52) S. 22. Die gleiche Vorlage, vom alten Zeichner im einzelnen merkwürdig mißverstanden, bei J. Capart, Une rue de tomb. Bd. 2 Taf. 58.

137 a. Etwa M. A. Murray, Saqqara mastabas Bd. 1 Taf. 38, 40.

137 b. W. M. Flinders Petrie, Scarabs a. cylind. Taf. 6, 132.

137 c. Das Urbild ist fast ganz zerstört. Doch ist genug geblieben, um zu zeigen, daß die Einschüttlöcher, wie zu erwarten, Rechtecke sind (Atlas 279 und eine Pause nach dem Urbilde, die ich W. Wreszinski verdanke).

138 a. Vgl. Atlas 119. 172. Selbst aufgeklappte Türflügel setzen manchmal erst am äußeren Rande des Türrahmens an (E. Naville, Das äg. Totenb. Bd. 1 Kap. 92 A. p.). Ähnliches in Altbabylonien Propyl. Bd. 2, 479 (auch 516/17?).

139 a. Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 31 S. 1.

140 a. Die Grabungen an Djosers Pyramide bei Sakkara haben einen solchen bettartigen Thronuntersatz aus Stein in Wirklichkeit aufgedeckt (Ann. du Serv. Bd. 26 S. 100). Vgl. auch Anm. 116a. Bei E. Seler, Beob. u. Stud. i. d. Ruin. v. Palenque (Abh. d. Kgl. Pr. Ak. d. Wiss. 1915) S. 126 findet man die altamerikanische Zeichnung eines Standbildsockels, bei dem aus der Mitte jeder Fläche ein Totenschädel herausragt: in der Zeichnung erscheinen alle drei sichtbaren in Seitenansicht, wie die Löwenköpfe von Abb. 98a.

143 a. An derselben Stelle wie die geflügelte Figur liegt auch oft eine flache kapellenartige Tafel auf der Brust. Bei J. E. Quibell = A. G. K. Hayter, Exc. at Saqqara 1927 Taf. 9 flattert diese in Wirklichkeit platt aufliegende Tafel scheinbar frei vor dem vorderen Brustumriß.

143 b. Mehrere Geräte, die noch heute niemand hat in unsere Zeichenweise umsetzen können, findet man bei J. E. Quibell, The tomb of Hesy.

143 c. Manchmal stecken in dem überstehenden Kragenabschnitt sogar Blumen (A. M. Blackman, The rock tombs of Meir Bd. 4 Taf. 21). Über die Wasserlinienkragen handelt P. Lacau, Pots à fleurs ég. (Rec. de trav. Bd. 25 S. 177), ohne die Frage zu lösen.

144 a. L. Borchardt, Die Darst. innen verz. Schalen (Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 31 S. 1); H. Schäfer, Die altäg. Prunkgef. m. aufgesetztem Randverzier.; A. Jolles, Die äg.-myk. Prunkgef. (Jahrb. d. Ksl. deutsch. arch. Inst. Bd. 23); L. Borchardt, Porträts d. Kgin Nofret-ete S. 17 Anm. 4; H. Schäfer, Propyl. Bd. 2 S. 80. Die ganze Frage kann gar nicht strittig sein, wenn man nicht nur auf die paar von Borchardt in seinem Aufsatze herausgegriffenen Beispiele sieht, sondern auf den ganzen Reichtum der vorhandenen Spielarten. Seit den genannten Arbeiten ist der Stoff bedeutend, an Umfang und Beweiskraft, vermehrt worden.

Abb. 267. Metallbecken mit kleinen Gefäßen u. figürlichen Blumen auf dem Rande. NR.

Beispiele: Abb. 267 und bei W. Wreszinski, Or. Liter.-Ztg., Nov./Dez. 1926 Sp. 963. — Das von A. Jolles a. a. O. auf meine falsche Anregung als Abb. 23 wiedergegebene Bild ist kein Becken, sondern ein Bild der Hathorkuh als Insassin eines Bootes.

144 b. Sie finden sich auch an Rundbildern, siehe S. 310 o.

144 c. Die Blähung der Schildviper scheint erst in der zweiten Dyn. dargestellt zu werden, also in der Zeit, wo die „ägyptische" Kunst entsteht. Vorher ist die auf ihren Windungen aufgerichtete Schlange noch ungebläht (nicht etwa nur von der Seite gezeichnet), wie es das durchgeführte Bild bei W. M. Flin-

ders Petrie, The royal tombs Bd. 2 Taf. 7, 12 beweist. Daß den Formen der Königschlange mit hoch aufgerichteter Brust die noch ältere vorangeht, hat K. Sethe, Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 55 S. 91 gezeigt. Dieses Bild, bei dem man früher an eine springende Schlange dachte, wird man so zu erklären haben: die Schlange ist liegend zu denken, also die große Windung flach auf der Erde ruhend, und nur der Kopf leicht erhoben.

145 a. So scheinen auch aus dem Flachbilde einer lebendigen Schlange , deren Körperlage wir in Anm. 144c erkannt haben, Rundbilder entstanden zu sein, in denen Kopf, Leib und Schwanz in derselben senkrechten Ebene liegen, z. B. da wo ein Schlangenbild auf der Tragstange (vgl. Abb. 41) ruht .

146 a. R. Lepsius, Denkm. Abt. 2 Bl. 53. — Bezeichnend ist auch das Relief das W. Spiegelberg, Münchener Jahrb. d. bild. Kunst, Neue Folge Bd. 6 S. 103 abbildet: eine Frau, die sich in Trauer die Haare rauft. Aus der sonst ungestörten Frisur sondern sich grell die beiden Haarsträhnen aus, die von den beiden Händen gepackt werden. — Man denke auch an die Streckung der Seitenansicht einer Bank, vgl. S. 141 o.

147 a. Die Sätze der letzten Seiten mögen Manchem ein Freibrief scheinen auf völlige Zügellosigkeit im Ausdeuten „vorgriechischer" Zeichnungen. In der Tat wird sich in sehr vielen Fällen nicht beweisen lassen, ob eine aufgestellte Deutung noch innerhalb des Erlaubten liegt oder die Grenze schon überschreitet. Es gilt eben auch hier, was ich auf S. 8 m und 42 o ausgeführt habe, daß nämlich hingebende Durchforschung alles Erhaltenen das einzige Mittel ist, ein Gefühl für das Mögliche, einen Schutz vor Wahngebilden zu erwerben.

147 b. Th. Koch-Grünberg, Anf. d. Kunst im Urwalde S. 6.

148 a. Einen interessanten Versuch, das Typische der äg. Kunst aus dem Grunde zu erfassen, macht A. de Buck in seiner Habilitationsvorlesung Het typische en het individueele bij de Egyptenaren, Leiden 1929, doch geht er viel zu weit.

148 b. In Ägypten kommt die Gruppe noch um den Anfang der 1. Dyn. vor (Propyl. Bd. 2, 185, 2). J. E. Quibell - F. W. Green, Hierakonpolis Bd. 1, 16, 2 stehen Fabeltiere anstelle wirklicher.

149 a. Ipek, Jahrb. f. praeh. u. ethnogr. Kunst 1927 Taf. 7, 16; 8, 15. 18.

151 a. Ein Beispiel aus der Pyramidenzeit habe ich Or. Liter.-Ztg. Okt. 1929 besprochen „Die Sonne auf dem Obelisken".

151 b. E. M. Firth - B. Gunn, Excav. at Saqq. Teti pyr. cemet. Bd. 1 S. 171 ff.

156 a. Die Kunst springt hier sehr frei mit der Pflanzenform um, denn kein wirklicher Papyrosstengel läßt sich so knoten, wie es hier geschieht. Umgekehrt findet man bei der Zeichnung des geschmeidigen Lotosstengels Formen, die an sich eher auf einen festen Stengel schließen lassen würden (s. Abb. 31e und den am Schluß von Anm. Vb genannten Aufsatz: Zum Wandel usw.).

156 b. Ältestes Beispiel auf dem Bruchstück einer Statue Chephrens (Hildesheim).

156 c. Ann. du Serv. Bd. 17 Taf. 1.

156 d. K. Sethe mündlich nach der Statue Berlin 2296. Ein späteres Vorkommen des Zeichens z. B. bei N. de G. Davies, Two Ramess. tombs S. 68 Anm. 3.

160 a. So z. B. J. Rosellini, Mon. civ. Taf. 134, 3.

160 b. Viele abgebildet bei W. M. Flinders Petrie, Scarabs a. cylind. Taf. 1. 2. Berlin 16326 (A. Scharff, Die Altert. d. Vor- und Frühz. 2. Teil Taf. 26, 147) ist nur scheinbar eine Ausnahme.

160 c. Die ältesten Beispiele finden sich auf Grabsteinen wie Journ. of eg. arch. Bd. 4 Taf. 55; J. E. Quibell, Archaic mastabas (Exc. at Saqqara 1912 bis 14) Taf. 26.

161 a. L. Borchardt, Die Darst. innen verz. Schalen (Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 31 S. 1). In meinen Altäg. Prunkgef. m. aufgef. Randverzier. habe ich dieser Deutung noch zugestimmt und nur den kleinen Vorbehalt gemacht, daß die Tischplatte natürlich nicht rechtwinklig, sondern rund zu denken sei. Eine ganz unmögliche Deutung gibt L. Klebs, Die Reliefs d. AR S. 132. Sie muß dazu in ihr erklärendes Bildchen Hilfslinien am Kopfe der Brote einschmuggeln.

165 a. Im Flachbilde ist es stets die Frau, die umarmt; der Mann ist ihre Stütze. Beim Rundbilde kommt es mit dem NR auf, daß der Mann die Frau umfaßt. W. Spiegelberg, der im Journ. of eg. arch. Bd. 15 S. 199 auf Grund einer Beobachtung seines Bruders Georg diese Dinge bespricht, erinnert bei der Neuerung gewiß mit Recht an den weiblichen Zug im Wesen des NR, den ich S. 278 o andeute.

166 a. R. Lepsius, Denkm. Abt. 2 Bl. 13. 17a; ein anderes Beispiel in Photogr. bei J. Capart, Lectures on eg. art Abb. 60.

168 a. G. Britsch, Theorie d. bild. Kunst S. 33.

168 b. Diese Wirkung der Standlinie betont F. Matz, Das Motiv d. Gefallenen (Jahrb. d. Deutsch. arch. Inst. Bd. 33/39) S. 6, übertreibt aber. Vgl. Anm. 279 a.

168 c. Sie ist nicht zu spüren: Th. Koch-Grünberg, Anf. d. Kunst im Urwalde 29. 33. 39. 43 (Brasilische Indianer); Propyl. Bd. 1, 405 (Altamerikaner).

169 a. G. Steindorff, Das Grab des Ti Taf. 116. Nebenbei möchte ich bemerken, daß die Deutung des Baues dieser Netze, wie ich sie Berl. Museen, Ber. a. d. preuß. Kunstslgn. Bd. 40 Sp. 165 Anm. 1 gegeben habe, wohl kaum haltbar ist.

169 b. R. Lepsius, Denkm. Ergänzungsb. Taf. 21.

169 c. In J. Capart, Une rue de tomb. Bd. 2 Taf. 85 liegt bei der Darstellung des Vogelfanges das Netz im untersten Streifen fangbereit (das Aufstellen fehlt), darüber kommt, den Zusammenhang unterbrechend, der Geflügelhof und dann erst das Zuziehen des Netzes. Über eine ähnliche Sinnunterbrechung vgl. S. 203 m.

171 a. Atlas 41 liegt der Knöchel auf dem Fußboden.

171 b. Natürlich gibt es auch Fälle, wo wirklich ausgedrückt werden soll, daß etwas an der Wand hängt. Für ein Bild wie F. Ll. Griffith-P. E. Newberry, El Bershe Bd. 1 Taf. 26 haben wir aus rundbildlichen Darstellungen wie H. Ling Roth, Models of eg. looms (Anc. Eg. 1921 S. 97) gelernt, daß die Webekette um Wandpflöcke gespannt zu denken ist. — Die Rechtecke in Taf. 35, 2 links Mitte sind die hoch sitzenden Fenster des Zimmers.

171 c. Ein Beispiel bei H. Schäfer, Äg. u. heut. Kunst Abb. 55.

174 a. J. H. Breasted, The mon. of Sudan. Nubia (The Amer. Journ. of Sem. Lang. Okt. 1908) S. 93.

174 b. A. Paterson, Assyr. sculpt. Palace of Sinacherib Taf. 49. — Ein sehr lehrreiches Durcheinander sehbildmäßiger und vorstelliger Züge bietet die Darstellung eines umhegten Jagdreviers in Tak-i-bostan (sassanidisch, Propyl. Bd. 5, 130); man beachte vor allem die Stellung der Leute an den Seitenzäunen.

174 c. Verbindung von Palmen mit dem ihre Stämme verdeckenden (wohl eigentlich T-förmigen) Teiche findet man Atlas 170. In Atlas 180 steht (rechts) die alte Form von Abb. 143 neben einer neu gestalteten (links), die das Bild der Abb. 183 nähert.

175 a. Ganz ähnlich ist das Statuenschleppen von Abb. 221 angeordnet, wo aber die Taue bald in die Gerade übergehen (vgl. S. 235 u) und die Ziehenden seitlich gestaffelt (siehe S. 189 ff.) stehen. In dem Bilde W. M. Flinders Petrie,

Medum Taf. 27 wollen die angeseilten Hunde auf das in drei Reihen vor ihnen aufgebaute Wild losstürzen. Die Leitseile führen zum oberen und unteren Streifen, die Mitte bleibt frei.

178a. Diese Deutung trifft natürlich nicht Bilder wie N. de G. Davies, The rock tombs of Deir el Gebrawi Bd. 2 Taf. 5, obgleich es ähnlich wie Abb. 151 aussieht. Ob aber die Leute am Wasser stehen, es also zu Abb. 141 unten gehört, oder ob sie im Wasser stehen und Abb. 76 zu vergleichen wäre (Anm. 220a), läßt sich aus äußerlichen Kennzeichen nicht entscheiden.

181a. Seit dem Ende des AR (N. de G. Davies, The rock tombs of Deir el Gebrawi Bd. 2 Taf. 20) umgibt man auch das gejagte Nilpferd mit einem „Wasserberge". Die älteren Nilpferdjagden scheinen ihn noch nicht zu haben.

181b. J. Strzygowski, Iconogr. d. Taufe. Siehe auch Propyl. Bd. 6, 664.

183a. L. Klebs, Die Tiefendimens. (Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 52) S. 24.

183b. W. M. Flinders Petrie, Medum Taf. 25 unten.

183c. Wie L. Klebs, Die Tiefendimens. (Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 52) S. 26 erkannt hat. — Etwas ähnliches vermutet H. Junker bei einer Darstellung, die er im Vorläuf. Bericht über die siebente Grabg. bei Gizeh (Anz. d. Ak. d. Wiss. Wien 1926) S. 132 abbildet.

184a. F. Poulsen, Der Or. u. d. frühgr. Kunst S. 79/80 mit Abb. 76 u. 78.

184b. L. Klebs, Die Tiefendimens. (Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 52).

184c. Bei A. M. Blackman, The rock tombs of Meir Bd. 4 Taf. 14 sind sie wieder dabei.

186a. O. Wulff, Altchr. u. byz. Kunst Bd. 1 S. 103.

186b. Vgl. die hübsche Schilderung G. Schweinfurths, Im Herz. v. Afrika 1918 S. 15/16.

189a. Die dreifache Wiederholung findet sich auch außerhalb der Schrift in äg. Bildern öfters als Andeutung der Menge (Taf. 9, 1). In der Schrift wird die unbeschränkte Mehrzahl (über zwei) bekanntlich auch durch drei Striche hinter dem Deutbilde des Wortes angedeutet.

189b. K. Sethe, Die altäg. Pyramidentexte Bd. 4 S. 34 (auch S. 103) zeigt, daß die Schrift die Kunstform mit Deckung anfangs bei Raumknappheit aufgenommen hat.

190a. Vorstaffelung bei Tieren in sumerischen Bildern aus Ur Propyl. Bd. 2, 476.

190b. R. Delbrück, Beitr. z. Kenntnis d. Linearpersp. S. 5, der allerdings den Ausdruck Staffel in viel weiterem Sinne faßt.

191a. Die einzigen Beispiele rückgestaffelter Lebewesen, die ich aus Äg. kenne, sind die nach links gewendeten Figuren bei A. H. Gardiner = Nina de G. Davies, The tombs of two officials Taf. 8. 10. Dabei ist zu beachten, daß die Gesichter, der eigentlich richtungweisende Teil, vorgestaffelt sind. Bei den Rindergruppen Atlas 206 ist Zurückbleiben einzelner Tiere gemeint. Über Rückstaffelung in Altamerika siehe S. 276 o.

191b. Es liegt ein bemerkenswerter Unterschied in den scheinbar gleichen Bildern aus dem AR und dem MR. Erst im MR sind, wie die Trennung der Beine bis zur Standlinie herunter beweist (Abb. 102), beide Beinpaare des Stuhles gemeint. Vorher, im AR (Abb. 101) zeigen die abgestumpften Pyramiden, auf denen die Stuhlbeine stehen, oder die umgekehrt kegligen Enden der Beine selber, nur Einen Umriß. Da stellte also offenbar jedes Stuhlbein ein im Holze ungetrenntes Beinpaar eines Tieres vor. Das Verhalten des Zeichners ist, soweit die Tierbeine selbst in Frage kommen, beiden Arten gegenüber gleich.

193 a. Th. Dévéria, Le pap. de Nebqed Taf. 3 bei gestaffelten Rindern.

193 b. Über die Lockerung der Staffel in Amarna (vgl. S. 189 m) siehe H. Frankfort, The mural painting S. 11.

193 c. Damit ist W. M. Flinders Petries an sich schon unglücklicher Versuch erledigt, das Schriftzeichen als eine von oben überblickte Pfeilerreihe zu deuten (Medum S. 31). Übrigens wissen wir jetzt (Ann. du Serv. Bd. 27 Taf. 2, aus der Zeit Djosers), daß das Zeichen eigentlich ein geschnürtes Bündel vorstellt. — Die pflügenden Rinder Atlas 396 sind nicht hochgestaffelt, wie es scheinen könnte.

193 d. In Babylonien erscheint die Hochstaffelung voll ausgebildet bei dem Heerhaufen Eannatums (Propyl. Bd. 2, 486).

194 a. N. de G. Davies, The tombs of two officials Taf. 25.

195 a. Bei Pflanzenbüscheln läßt man gern, einer Naturbeobachtung folgend, die Randstengel sich nach außen neigen, während die innersten steil aufrecht stehen. Die Grundformen zeigen die Schriftzeichen und . Bei volleren Büschen fügen sich die Blütenköpfe in einen Bogen (so schon Taf. 4, 1). Es ist verkehrt, darin eine Hindeutung darauf zu sehen, daß das Gebüsch bodenrund (L. Curtius, Die ant. Kunst Bd. 1 S. 179), also eine perspektivische Rundung wiedergegeben sei (L. Borchardt, Die Darst. innen verz. Schalen, Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 31 S. 9). Leider hat H. Sponsheimer, Zwei Kap. z. Frage d. Parallelersch. (Jahresber. d. Gymn. Mörs 1925) S. 22 diese Behauptung noch weiter ausgedehnt.

197 a. Zum Beispiel Th. Koch-Grünberg, Anf. d. Kunst im Urwalde Taf. 54.

198 a. Vgl. die Stelle im Mythos von der geflügelten Sonne (übers. von G. Roeder, Urk. zur Rel. d. alt. Äg. S. 122, 4: „Da ging der Sonnengott und besah sich die (von der geflügelten Sonne getöteten) Feinde, die auf der Erde lagen mit abgeschnittenen(?) Köpfen."

201 a. H. Bossert, Alt Kreta 1923 Taf. 256 auf einem kyprisch-mykenischen Metallkörbchen. Steht vielleicht die Führung der Berglinien in Abb. 180. 181. Taf. 51, 1 unter kretisch-mykenischem Einfluß?

201 b. Das meiste jetzt in Atlas Bd. 2.

201 c. Übergänge, mit Atlas 215 verglichen, Atlas 53. 353.

203 a. G. Maspero. Der Gedanke ist dadurch nicht stichhaltiger geworden, daß er ihn bis ans Ende immer wiederholt hat, obgleich ihm schon G. Steindorff in G. Maspero = G. Steindorff, Äg. Kunstgesch. S. 321 widersprochen hat. Allerdings wird öfters die Wüste mit den Jagdtieren an den oberen Rand der Wüste geschoben, aber auch Schiffe, also der Fluß, nehmen diese Stelle ein, z. B. R. Lepsius, Denkm. Abt. 2 Bl. 9. Die Nachwirkung berühmter Werke reicht vollkommen aus, um zu erklären, wie die Form, die die Wüste oben zeigt, üblich wurde.

206 a. Wie F. Matz, Zur Kompos. (Jahrb. d. Deutsch. arch. Inst. Bd. 37) S. 45.

206 b. Das meint auch A. Erman = H. Ranke, Ägypten S. 476 Anm. 6.

206 c. S. Reinach, Répert. de Reliefs Bd. 3 S. 282, Hinweis F. Saxls.

207 a. Auch von unten her wird in den darüberliegenden Bildstreifen hineingestoßen, z. B. Abb. 187 Mitte. Auch Journ. of eg. arch. Bd. 7 Taf. 7 aus der Zeit Tutanchamuns. Das ist zu vergleichen etwa mit Abb. 161, aber wie ernst ist da die Streifenteilung genommen und wie springt der Künstler von Journ. of. eg. arch Bd. 7 Taf. 6 und 7 mit ihr um!

210 a. Ägyptische fliegende Enten und Gänse sind immer so dargestellt, wie sie sich beim Auffliegen aus Röhricht halten, also mit schräg aufgerecktem Körper und

Halse. Niemals kommt die scharf wagerecht gestreckte Haltung vor, die für das Weiterziehen dieser Vögel so bezeichnend ist.

210b. Nach der auf S. 276 u. 281 o besprochenen Gewohnheit wird diese Art (Abb. 190b) im Ägyptischen immer seltener sein als die, welche den vom Beschauer entfernteren Flügel vorzustrecken scheint (Abb. 190a).

210c. Das Bild der angegriffenen Festung selbst (J. E. Quibell = A. G. K. Hayter, Exc. at Saqqara 1927 Vorsatzbild) ist ein hübsches Beispiel dafür, daß eine Linie der Zeichnung zugleich Grundriß und Aufriß angehören kann (vgl. S. 119 o. 134 u).

211a. Dem Sonnenschirme von Abb. 191a entspricht die nordische Zeichnung eines Wagens (abgebildet z. B. bei C. Schuchhardt, Alteuropa [2] S. 254), bei dem aus dem Schnittpunkte der Diagonalen der platten Ladefläche sich ein obeliskenartiges Kultbild erhebt. — Der in der Natur rechtwinklige Behang von Abb. 191a hat verschobene Winkel, nicht aus „Perspektive", sondern weil die Länge seiner beiden Seiten gleich sein mußte.

213a. Vögel haben für Harn, Kot und Geschlechtsabsonderungen nur Eine gemeinsame und zwar schlitzförmige Öffnung, wie mir M. Hilzheimer mitteilt.

213b. Das Bild ist wieder einmal bezeichnend für die Art der Veröffentlichungen, mit denen Ägyptenforscher noch immer zum Teil arbeiten müssen. Es findet sich in fünf Werken: J. F. Champollion, Mon. 356, 1 = J. Rosellini, Mon. civ. 93, 2 = J. Gardner Wilkinson = S. Birch, The mann. a. cust. Bd. 1 S. 241 = R. Lepsius, Denkm. Abt. 2 Bl. 126 = P. E. Newberry = F. Ll. Griffith, Beni Hasan Bd. 1 Taf. 29. Aber keins stimmt völlig zum andern, und Niemand stellt fest, daß und worin er bewußt von einem seiner Vorgänger abweiche. Übrigens geben alle außer R. Lepsius das, worauf es hier ankommt, die Dreiviertelansicht des Schildes; wir können sie also für gesichert halten. Am Urbilde ist jetzt nichts mehr zu entscheiden, da törichte Abzeichner in diesem Grabe alle nicht ganz klar erhaltenen Stellen mit dicken Bleistiftstrichen nachgezogen haben. — Bemerkt sei, daß auch in der Haltung der Männerfüße sich die Veröffentlichungen widersprechen; wir dürfen also nichts darauf geben, daß angeblich hier die Ferse eines Schreitenden angehoben ist. Das ist im Hinblick auf S. 278 m wichtig. — Gewölbte Schilde werden sonst in der reinen Seitenansicht gezeichnet (Atlas 287. 293), also ebenso wie der Ägypter seit der Pyramidenzeit den Nagel an Daumen und großer Zehe zeichnet (S. 280 o. 282 m. 283 o.).

214a. AR: L. Borchardt, Das Grabdenkm. d. Kgs Ne-user-re S. 39 Abb. 19. — NR: außer Abb. 194, N. de G. Davies, The tombs of two officials Taf. 2. 14. 21. 23.

214b. Während des Druckes hat das Berliner Museum das Bruchstück einer Kalksteinscherbe erhalten (Berlin 22881) mit dem wundervoll gezeichneten Oberkopf eines Pavians, der eine Frucht frißt. Da ist (Abb. 268) in dem Profilgesicht das Auge nicht in Vollansicht, sondern seitlich stark zusammengeschoben gezeichnet, die Regenbogenhaut als stehendes Langrund und in diesem das Sehloch wie ein senkrechter Strich. Es ist der einzige mir bekannte Fall eines verkürzten Auges (siehe Anm. 274b). Auch hier gilt das S. 213 u Gesagte. In Abb. 265 (S. 356) ist die Zeichnung des vom Beschauer aus rechten maßgebend, vgl. dazu Anm. 269a.

Abb. 268. Rest der Zeichnung eines fressenden Pavians. NR.

215 a. Besonders trifft das zu auf L. Klebs, Die Tiefendimens. (Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 52 S. 19ff.); in hohem Maße auch auf F. Matz, Zur Kompos. (Jahrb. d. Deutsch. arch. Inst. Bd. 37) und Das Motiv d. Gefallenen (Jahrb. d. Deutsch. arch. Inst. Bd. 38/39). Einzelne gute Bemerkungen findet man natürlich auch in diesen Arbeiten. — Ungefähr das wildeste der Art ist wohl der Gedanke, die vorgeschichtlichen Schiffsbilder (Abb. 115) als perspektivische Bilder von runden Befestigungen zu deuten (V. Loret in Rev. égyptol. Bd. 10 S. 92; E. Naville in Rec. d. trav. Bd. 33 S. 196 und in Archives Suisses d'anthrop. Bd. 2 S. 77ff.; Bd. 4 S. 197); W. M. Flinders Petrie, Anc. Eg. 1914 S. 32. 33 tritt für die Schiffe ein, bringt aber leider ein vorgeschichtliches Gefäß mit gefälschter Bemalung hinein.

215 b. Z. B. zu Abb. 190 N. de G. Davies, Journ. of eg. arch. Bd. 7 S. 224. — Abb. 60 der ersten Auflage (nach R. Lepsius, Denkm. Abt. 3 Bl. 118) = Abb. 104 der zweiten (nach der Handzeichnung zu R. Lepsius, Denkm.) ist auf N. de G. Davies' Einspruch (a. a. O.) aus dem Texte gestrichen. Was er zu sehen glaubt, gibt A. H. Gardiner = Nina de G. Davies, The tomb of Huy Taf. 24. — Taf. 42, 2, wo noch die zweite Auflage S. 206 einen Knüppeldamm gesehen hatte, ist auf mündliche Warnung von H. Ranke und die ausführliche Darlegung von N. de G. Davies, An appar. inst. of perspect. drawing (Journ. of eg. arch. Bd. 12 S. 110) diesmal anders erklärt. Das Richtige, das beide gaben, siehe Anm. 219a. — Zu den scheinbar mit Winkelverschiebung gezeichneten Einschüttklappen von Abb. 92 siehe Anm. 137c. — Zu dem Schirmbehang von Abb. 191a siehe Anm. 211a.

216 a. Siehe H. Schäfer, Äg. u. heut. Kunst und Weltgebäude d. alt. Äg. S. 90. In 1001 Nacht sieht ein von einem Ifrit in die Luft Getragener die Erde wie eine Wasserschüssel (Hinweis von H. Ehelolf). — Vgl. auch Anm. 217b. — Woher mag K. Immermann in seinem feinen „Mondscheinmärchen" (Epigonen VI, 12) über die Entstehung der Welt die Vorstellung von der ursprünglichen „Nest"gestalt der Erde haben?

217 a. Man darf nicht daran denken, daß bekanntlich das scheinbare Himmelsgewölbe für uns die sonderbare Form eines Uhrglases hat. Der wagerechte Teil der äg. Zeichnung ist vielmehr durch die Streifenteilung der Bilder, vielleicht auch durch den Einfluß des alten Himmelsbildes ⟸ bestimmt.

217 b. Im Berliner Museum für Völkerkunde befindet sich, wie mir mein Sohn Diedrich gezeigt hat, unter den Zeugnissen der Religion der Cora und Mexicano ein sehr merkwürdiges Weltbild dieser Leute: eine Kürbisschale mit aufragendem Rande und flachem Boden, der innen mit Figuren aus Ton und Perlen belegt ist. Darübergestülpt ist ein an beiden Enden offenes Tonnengewölbe (vgl. H. Schäfer a. a. O. S. 98) aus Rohr und weißer, ungesponnener Baumwolle, das den wolkigen Himmel vorstellt.

217 c. A. H. Gardiner = Nina de G. Davies, The tomb of Amenemhet S. 31.

218 a. Auf den Reliefs der Statuen des Gottes Min aus Koptos (J. Capart, Primit. art S. 225). Bilder wie F. Ll. Griffith = P. E. Newberry, El Bershe Bd. 1 Taf. 7 und A. M. Blackman, The rock tombs of Meir Bd. 2 Taf. 7—8, wo die untere Abschlußlinie fehlt, darf man nicht dagegen anführen, da diese Reliefs unfertig sind.

218 b. W. M. Flinders Petrie, Medum S. 30.

218 c. Nach H. Sponsheimer, Zwei Kap. z. Frage d. Parallelersch. (Jahresb. d. Gymn. Mörs 1925) S. 23. Er stellt auch aus dem Assyrischen ähnliches dazu. Der Assyrer läßt sogar Leute, die eine Rampe hinaufsteigen, senkrecht zur Rampenlinie stehen.

219a. Wasser mit kleinen, weichen Wellen kommt manchmal auch später noch vor, wenn es aus einem Kruge gegossen wird, etwa G. Steindorff, Das Grab des Ti Taf. 64ff. Meist aber finden sich auch da die scharfen Zacken ein. — Auf dem Bilde Taf. 42, 2 werden die verfliegenden Wassergüsse, die die Bahn für den Wagen (übrigens wohl, trotz Abb. 191c, den ersten auf äg. Denkmälern dargestellten) festigen sollen, als ungezackte, gesonderte, lange Striche gegeben (vgl. dazu Anm. 215b).

219b. Außer Abb. 197 noch R. Lepsius, Denkm. Abt. 2 Bl. 101b. Eine merkwürdige Kritzelei deutet F. Ll. Griffith, Oxford excav. in Nubia (Ann. of. arch. a. anthrop. Bd. 9 Nr. 3/4 Taf. 26, 1) auf Sandbänke oder Felsen.

220a. Natürlich stets für Watende, vgl. Anm. 178a.

220b. Schwimmende, mit ganzem Körper dargestellte Nilpferde kenne ich nicht.

221a. Amarnazeit, Berlin 15000 (Bilder, Farbentafel) u. ä., und Ramseszeit.

221b. Daran denkt N. de G. Davies, Journ. of eg. arch. Bd. 7 S. 224. Er findet beides abscheulich.

221c. Unter anderm bei F. Burger, Die deutsche Malerei S. 49.

221d. Im Babylonischen, wo ja gewisse Götter den Beschauer aus dem Bilde heraus ansehen, entsteht dadurch in Bildern von Anbetungen das Umgekehrte. Da kümmert sich der wie in Abb. 206 aus dem Bilde herausschauende Gott scheinbar nicht um den im Bilde zu ihm Tretenden (O. Weber, Altor. Siegelbilder 439). Siehe auch Anm. 231b.

222a. In einem anderen Bilde, H. Schäfer, Äg. u. heut. Kunst und Weltgebäude Abb. 24, ist das Tor von innen dargestellt, mit geschlossenen Türen und vorgeschobenen Riegeln. Daraus darf man nun nicht schließen, daß der Zeichner sich draußen, im Weltenraume, stehend gedacht habe. Das wäre voreilig. Wenn ein „vorstelliger" Zeichner eine Tür als verschlossen bezeichnen will, so kann für ihn die Angabe der Riegel usw. wesentlich sein, ohne daß dadurch seine „Stellung" festgelegt wäre.

224a. Etwa bei A. Springer-P. Wolters, Die Kunst d. Altert. 1923 S. 224.

225a. L. Borchardt, Porträts d. Königin Nofret-ete S. 19.

227a. Lehrreiche Gegenstücke bieten altamerikanische Zeichnungen, etwa bei E. Seler, Beob. u. Stud. i. d. Ruinen v. Palenque, Abh. d. Kgl. Pr. Ak. d. Wiss. 1915.

228a. Die indischen Zeichner von Taf. 60 scheinen sich mit denselben Aufgaben ähnlich abzufinden.

230a. Vom NR ab gibt es sehr merkwürdige Zwischenstufen zwischen der vollen Vorderansicht und der Seitenansicht der Beine eines so Hockenden, z. B. Inselk. 260; Berlin 19782.

230b. Bis auf die Armhaltung entspricht eine Figur Atlas 91c, 10 und selbst die Musikerinnen von Atlas 91a sind ebenso aufgebaut.

230c. Vgl. die hübsche Zeichnung des Kopfes der Hathorkuh mit der Sonnenscheibe, in der der junge Sonnengott sitzt (Abb. 265, S. 356). Diese Figur findet sich sonst zwischen sitzenden Löwen ähnlich der Gruppe bei H. Schäfer, Äg. u. heut. Kunst S. 103. Für die Augenzeichnung siehe Anm. 269a.

230d. Ähnliche Figur bei J. E. Quibell-A. G. K. Hayter, Exc. at Saqqara 1927 Taf. 15.

231a. In der äg. Schrift der geschichtlichen Zeit ist die angegebene Scheidung zwischen „Kopf" und „Gesicht" durchgeführt, doch findet man Spuren, daß auch einst den ganzen Kopf bezeichnet hat, siehe Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 44 S. 94 Anm. — Zu beachten ist auch das Schriftzeichen , die Eule.

231b. In den assyr. Reliefs scheinen sie bei Menschen ganz zu fehlen und sich nur

bei einigen Bildern von Götterstatuen zu finden, wohl als alte Überlieferung aus dem Babylonischen. Vgl. Anm. 221d.

233 a. Das ältere Ägypten kennt in solcher Darstellung nur den Fuchskopf an der Spitze der sogenannten Zauberstäbe (Berlin 6709 u. ä.) und die häufig als Schmuckstücke vorkommenden sogenannten Pantherköpfe (Propyl. Bd. 2, 308). Bei diesen Pantherköpfen ist der Ursprung aus der Kopfhaut der viel getragenen Felle klar.

234 a. Die mykenische Kunst zeigt solches Umwenden manchmal in bruchartiger Härte, z. B. Berlin 1882 = Bilder 20, 2 = H. Bossert, Alt Kreta 255. Ich weiß nicht, ob bemerkt ist, daß auf dem Plättchen ein Paar liegender Gazellen vorkommt. Weist das darauf, daß wir eine syrische Spielart der myk. Kunst vor uns haben? Gazellen gibt es in Europa nicht, und der Besitzer des Stückes war Priester des Baal und der Astarte.

235 a. Vgl. Anm. 175a über Abb. 221.

237 a. Th. Wiegand, Die arch. Poros-Archit. Taf. 1 u. 2.

237 b. R. Lepsius, Denkm. Abt. 3 Taf. 120c. 243.

239 a. Wie locker alle solche Dinge aber sind, sieht man z. B. bei R. Lepsius, Denkm. Abt. 3 Bl. 186, wo in der Gruppe (das Urbild des Typus ist Abb. 119 aus dem Wandbilde von Hierakonpolis) der mittlere Kopf der oberen Staffel den Beschauer voll ansieht, während der entsprechende der unteren in Seitenansicht gezeichnet ist. — Eine ganz ins Sinnbildliche aufgelöste Form der Gruppe findet sich Ann. du Serv. Bd. 17 S. 228, wo der König statt auf Menschen auf die Nordpflanze (Abb. 11) schlägt, um die sich die Südpflanze (Abb. 10) windet.

239 b. Der Stoff sollte einmal erschöpfend behandelt werden. Einiges bei A. Jolles, Die antithetische Gruppe (Jahrb. d. Ksl. deutsch. arch. Inst. Bd. 19 S. 27) und L. Borchardt, Das Grabdenkm. d. Kgs. Sahu-re Bd. 2 Text S. 6.

239 c. Bild Taddeo Gaddis im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 1074.

239 d. J. E. Quibell, Exc. at Saqqara 1905—1906 Taf. 20, 2.

239 e. G. Daressy (Cat. gén. Kairo), Ostraca Nr. 25125.

241 a. Man findet sie jetzt im Atlas Bd. 2.

242 a. Schmetterling neben Vögeln etwa auch Atlas 376; neben einem Nilpferd N. de G. Davies, The rock tombs of Der el Gebrawi Bd. 2 Taf. 20, Text S. 26 Anm. 1.

243 a. L. Curtius, Die ant. Kunst Bd. 1 S. 146/147 über das Bild N. de G. Davies, The rock tombs of El Amarna Bd. 6 Taf. 29. Ähnliches glaubt E. Unger, Die Reliefs Tiglatpilesers III. (Publ. a. d. Ksl. Osman. Mus. Nr. 5) zu sehen. — U. Hölscher, Das hohe Tor S. 9/10 möchte Rücksicht auf perspektivische Wirkung in Medinet Habu annehmen; ähnliches G. Legrain, Les temples de Karnak S. 25. — Ebenso täuscht sich O. Wulff, Die umgekehrte Persp. u. d. Niedersicht (Kunstwiss. Beitr., A. Schmarsow gew., Kunstgesch. Monogr. 1. Reihe), wenn er glaubt, in äg. Bildern Belege dafür zu finden, daß die Künstler sich an die Stelle hochstehender Personen gedacht und darum sie groß, die unteren klein gezeichnet hätten.

243 b. Th. Koch-Grünberg, Anf. d. Kunst im Urwalde S. 36.

244 a. Ebenda S. 36.

244 b. Der natürliche Unterschied der Geschlechter wird beachtet.

244 c. N. de G. Davies, The mastaba of Ptahhotep Bd. 1 Taf. 30. Ähnliches Atlas 368.

245 a. Sehr beachtenswert ist das Festhalten an der Scheitelgleiche auch da, wo

Leute die Treppe zu einem Speicher hinaufsteigen (Atlas 63). Warum in diesem Bilde „perspektivische" Verkleinerung suchen?

245 b. L. Borchardt, Das Grabdenkm. d. Kgs Sahu-re Bd. 1 S. 5/6. Vom Lesen des Bildes hat man schon vorher oft gesprochen.

245 c. Man sollte einmal genauer untersuchen, wie die verschiedenen Zeiten der äg. Geschichte ihre Bilder „komponieren". — Über die Komposition der Amarnabilder handelt H. Frankfort, Mural painting S. 8 ff. — Bei H. Cornelius, Elementargesetze der bildenden Kunst möge man sich nicht durch den Titel des Buches verleiten lassen, dort wirkliche „Elementar"gesetze zu suchen, die also für geradansichtige und sehbildmäßige Kunst gleichermaßen gälten. Der Verfasser ist sich nicht einmal bewußt, daß er durch seine Begriffsbestimmungen das gesamte vorgriechische Schaffen aus der Kunst ausschließt.

246 a. A. Erman, Die äg. Relig.[2] S. 5.

247 a. Auch wo man Inschriftflächen verwendet, die viel breiter als hoch sind, wird ihr Text in älterer Zeit zu kurzen senkrechten Zeilen geordnet.

247 b. H. v. Recklinghausen, Rechtsprofil u. Linksprofil i. d. Zeichenk. d. alt. Ag. (Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 63) S. 22 ff. versucht eine Erklärung, die mir aber nicht einleuchtet. Die Gewohnheit der äg. Kunst, Figuren nach rechts sehen zu lassen (vgl. S. 284 u) soll nach ihm (a. a. O. S. 26) von der Wiedergabe des Königs und Helden als Krieger und Jäger ausgegangen sein. Wie soll eine doch immerhin seltene Figur der gesamten Naturwiedergabe die Richtung gegeben haben?

247 c. Die flüssigen Zeichen der Buchschrift kann man nicht so leicht umdrehen. Wo man da aus gewissen Gründen wünscht, daß der Text links beginne, steht die erste Zeile links, die zweite rechts daneben usw., aber die Zeichen blicken alle, wie gewöhnlich, nach rechts. Das ist manchmal auch in die Denkmälerschrift übernommen worden.

247 d. Den ersten Ansatz finde ich bei J. E. Quibell-F. W. Green, Hierakonpolis Bd. 2 Taf. 23.

248 a. Das behandelt ausführlich P. Lacau, Métathèses apparentes (Rec. de trav. Bd. 25 S. 139).

250 a. K. Reichhold, Skizzenbuch gr. Meister S. 129.

251 a. Siehe H. Schäfer, Äg. u. heut. Kunst.

252 a. Das Wortpaar zusammensetzend und zusammenfassend verdanke ich H. Sponsheimer. Das in Anm. V c genannte Jugendbuch sagt auf S. 134 sehr glücklich: „Darum versucht der (äg.) Maler, die Dinge alle so darzustellen, wie sie einzeln sind, während wir sie malen, wie sie sich in ihrer Zusammenstellung ausnehmen".

255 a. Gar nicht zu reden von der Umkehrung der Bilder.

256 a. Das Folgende unter Benutzung von K. Wörmann, Gesch. d. Kunst 1926 Bd. 3 S. 3/4.

257 a. A. Erman, Ägypten (1. Aufl.) S. 531.

257 b. Ebenda S. 534.

260 a. J. Capart, Primit. art S. 121.

260 b. J. E. Quibell-F. W. Green, Hierakonpolis Bd. 2 Taf. 79.

261 a. Auf dem Stück von Taf. 3,3 fehlen die Füße. Dafür sind sie auf dem Berliner Relief 15693 erhalten, das von einem ganz ähnlichen, wenn nicht demselben, Gefäße stammt.

263 a. Vgl. Excav. at Phylakopi (Soc. f. the prom. of hell. stud. Ergänzungsb. Nr. 4) S. 73 Abb. 61, wo die Brustwarze mit ihrem Hofe ⊙ gezeichnet ist. Diesen Bildern, und damit auch der Taf. 2,1, gleicht die Abb. 237, wo also

wohl späte Wiederaufnahme einer alten Form vorliegt. Für die Tänzerin von Abb. 238 mag eine Körperdrehung anzunehmen sein, vgl. S. 230 u.

266 a. Wie schwer auch nach der scheinbar so untrüglichen Lichtbildveröffentlichung so etwas zu entscheiden ist, zeigt ein Vergleich der linken Figur von W. M. Flinders Petrie, Researches in Sinai Abb. 47 mit Abb. 45 desselben Buches, was die Zeichnung der Brust angeht.

267 a. Nach A. Erman, Ägypten (1. Auflage) S. 532.

267 b. Für die Rumpfdarstellung hat A. della Seta, La genesi dello scorcio (Atti della R. acc. dei Lincei Ser. 5 Bd. 12) S. 171/72 das Richtige erkannt.

267 c. Nach F. W. v. Bissing (Bruckmann), Denkm. äg. Skulpt. zu Nr. 34 letzte Spalte.

269 a. Ihr manchmal gezeichneter Hof liegt im Ag. als Halbkreis um sie (vgl. Abb. 206). Vgl. außer der im Text besprochenen Abb. 31 e noch die Augenzeichnung in Abb. 265 (S. 356). Über den Warzenhof als Vollkreis siehe Anm. 263 a.

270 a. So F. W. v. Bissing (Bruckmann), Denkm. äg. Skulpt. zu Nr. 34 vorletzte Spalte.

270 b. Über die Bedeutung der Flügel in der äg. Kunstsymbolik siehe H. Schäfer, Äg. u. heut. Kunst und Weltgeb. der alt. Äg. S. 115, und für einige Fälle schon E. Meyer, Gesch. d. Altert. Bd. 1 (1884) S. 192.

274 a. Da diese Einlagen stets herausgefallen oder ausgebrochen sind, zeugen jetzt nur noch die Löcher von dem früheren Zustande, (Taf. 55,1). Übrigens kenne ich das Einsetzen von Augen in Flachbilder nur von den Königsgräbern der Pyramidenzeit.

274 b. Das wird recht klar, wenn man die geradansichtige Augenzeichnung von Abb. 265 (S. 356, mit Anm. 214 b Schluß) neben das in Anm. 214 b besprochene und abgebildete schräganschtige Pavianauge hält.

274 c. P. Hartwig, Die griech. Meisterschalen S. 163.

274 d. Etwa N. de G. Davies, The tomb of two sculptors Taf. 20.

274 e. H. H. Nelson in The Or. Inst. of the Univ. of Chicago, Medinet Habu 1924/28 S. 32.

275 a. Zum Beispiel Propyl. Bd. 2, 388, 2; N. de G. Davies, The tomb of Amenemhet Taf. 15 oben links. Vgl. das auf S. 18 m vom Löwen Gesagte.

275 b. F. W. v. Bissing (Bruckmann), Denkm. äg. Skulpt. Text zu Nr. 34 letzte Spalte.

276 a. A. Erman, Ägypten (1. Aufl.) S. 532. 534. Über die Wirkung dieser Gewohnheit auf die Rundbilder siehe oben S. 323 u—325.

278 a. R. Lepsius, Denkm. Abt. 5 Bl. 13 b. d.

278 b. Doch gibt es auch Ausnahmen, z. B. Taf. 22, 3; Propyl. Bd. 2, 303 (MR).

278 c. Die Abb. 193 ist darin ganz unzuverlässig, vgl. Anm. 213 b.

278 d. A. Schmarsow, Grundbegr. d. Kunstwissensch. S. 284.

279 a. Selbst wenn darunter eine Standlinie läuft (Propyl. Bd. 1, 405). Vgl. S. 168 o.

279 b. Deutlich z. B. an dem Bilde bei W. Worringer, Äg. Kunst Abb. 6.

279 c. K. Reichhold, Skizzenb. griech. Meister Taf. 1.

279 d. Vgl. N. de G. Davies, Two Ramess. tombs S. 17 Anm. 4.

280 a. Siehe dazu A. Scharff, Ein Frauenrelief d. Pyr. (Berl. Museen Jhrg. 49 S. 42). Die Abbildung Ägypten S. 249 entspricht nicht ihrer Quelle, R. Lepsius, Denkm. Abt. 2 Bl. 21. Einen ungewöhnlichen Fall, wo beim Bilde eines lebenden Menschen die Brust den Arm überschneidet und dieser selbst bis zu den Fingern hinab dicht an den Körper geschmiegt ist (NR), bietet A. Weigall, Anc. eg. works of art 159 in Photogr.

280 b. Zu dem Entsprechenden in der gr. Vasenmalerei siehe K. Reichhold, Skizzenb. gr. Meister S. 14. 47. 57.

281 a. Ägypten S. 479.

281 b. Es trifft, wie mir S. Schott gezeigt hat, nicht immer zu. Über offene und geschlossene Hand in Reliefs siehe H. Junker, Giza Bd. 1 S. 30. — Zum Wechsel in der Arm- und Handhaltung der Statuen im Übergange von der dritten zur vierten Dynastie siehe H. Junker ebenda S. 154/55.

284 a. Ägypten S. 480.

285 a. Über linkshin gewendete Figuren handelt H. v. Recklinghausen, Rechtsprofil u. Linksprofil i. d. Zeichenk. d. alt. Äg. (Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 63) S. 27ff. (vgl. dazu Anm. 247b). Ferner H. Bonnet, Die Rechts- und Linksansicht im äg. Reliefstil (Or. Literaturztg. Bd. 27 S. 554).

286 a. Aus Schmuck- und Kleidungsstücken darf man, wie auf S. 270 u gezeigt ist, keinen Schluß auf die Ansicht des Körpers ziehen.

286 b. G. Roeder, Urk. zur Rel. S. 146 Z. 9.

286 c. Wiederholt bei H. Schäfer, Äg. u. heut. Kunst Abb. 28.

286 d. Siegesinschrift des Königs Pianchi Z. 58. Das Bild findet man bei A. Mariette, Mon. div. Taf. 1.

286 e. Eine andere solche Darstellung mit Beischrift (R. Lepsius, Denkm. Abt. 4 Bl. 40c) ist seinerzeit genannt worden, als es sich darum handelte, die äg. Worte für rechts und links zu bestimmen (Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 3 S. 11).

287 a. Manches zur Geschichte der Seitenansicht des Menschen bringt L. Klebs, Die Tiefendimens. (Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 52).

288 a. Über diese Formen hat H. Madsen gehandelt, Ein künstlerisches Experim. (Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 42 S. 65), aber ausgehend von der sicheren Darstellung eines buckligen Krüppels.

288 b. Zum Beispiel E. Naville, Deir el bahari Bd. 1 Taf. 21.

289 a. Darin liegt der Begriff Fortschritt. Daß wir diesen hier brauchen dürfen, geht aus S. 339 u hervor.

290 a. Siehe etwa R. Lepsius, Denkm. Abt. 2 Bl. 126ff., d. h. wenn die Veröffentlichung darin genau ist. Jetzt ist das nicht mehr nachzuprüfen; siehe dazu Anm. 213b.

291 a. Beobachtet von R. Pietschmann in seiner Übersetzung von G. Perrot-Ch. Chipiez, Gesch. d. Kunst im Altert., Ägypten S. 866 Anm. 2.

291 b. C. C. Edgar, Rem. on eg. „sculptor's models" (Rec. de trav. Bd. 27) S. 147.

292 a. Es ist leichtfertig, wenn F. Matz, Das Motiv d. Gefallenen (Jahrb. d. Deutsch. arch. Inst. Bd. 38/39) S. 5 sagt, im NR seien Ansichten im Dreiviertelprofil etwas sehr Gewöhnliches.

292 b. Die Richtigkeit der Veröffentlichung bei E. Prisse d'Avennes, Hist. de l'art, Atlas Bd. 2 Taf. 60 hat mir vor langen Jahren N. de G. Davies durch eine Pause bestätigt; daß Prisses Zeichnung nach seiner Gewohnheit glatter ist als das Urbild, tut hier nichts zur Sache. Falsch ist nach einer alten Mitteilung G. Bénédites die Zeichnung des Salblöffels bei E. Prisse d'Avennes, Mon. ég. Taf. 48, 2.

292 c. E. Prisse d'Avennes, Hist. de l'art, Atlas Bd. 2 Taf. 7a gibt sie nach einer fremden Zeichnung. Das Bild ist von N. de G. Davies in Grab 95 wieder aufgefunden. Er hat die Reste veröffentlicht in Sect. 2 of the Bull. of the Metrop. Mus. of art, New York Febr. 1928 S. 63.

294 a. Auch die Statue König Djosers, Propyl. Bd. 2, 228. 229.

295 a. Verstärkt erscheint das bei zwei aus Holz geschnitzten Flachbildern der Göttin Thuëris in Gestalt eines aufgerichteten Nilpferdes im Britischen Museum

Nr. 1318 und 35813. Da hängen unter den beiden vorderen Haarsträhnen zwei lange Frauenbrüste dicht nebeneinander am Rande.

296 a. R. Lepsius, Denkm. Abt. 5 Bl. 48 steht eine Brustzeichnung wie Abb. 256 neben einer wie Abb. 209 Mitte. — Daß die Göttinnen auch in Meroë die altüberlieferte Brustzeichnung behalten, beobachtet A. Wiedemann, Die Zeichenk. im alt. Ag. (Die Umschau Bd. 10 S. 778 und 804) S. 787. Vgl. R. Lepsius, Denkm. Abt. 5 Bl. 55.

296 b. Zum Beispiel J. Rosellini, Mon. civ. Taf. 5. Vgl. auch die in Anm. 292b erwähnte falsche Zeichnung einer Salblöffelfigur bei E. Prisse d'Avennes.

296 c. Zum Beispiel Berlin 20132, Sarg eines Urenkels Königs Takelothis des Ersten (der um 880 v. Chr. regierte). Vorläufig veröffentlicht von G. Möller, Amtl. Ber. a. d. Kgl. Kunstsammlgen (Berlin) Bd. 33 S. 195. Ein Stück daraus Bilder 22, 1; zwei Figuren gibt Abb. 232.

299 a. Solches „müßte" ist für mich nicht der bestimmende Ausgang, sondern das überraschende Schlußstück meiner Gedankenkette gewesen. Siehe S. V u.

301 a. Das Wort „richtungsgerade" habe ich schon in der 2. Auflage S. 35 gebraucht.

302 a. E. Löwy, Lysipp S. 17.

303 a. E. Löwy, Die Naturwiedergabe in d. ält. gr. Kunst S. 33. E. Löwy, Stein u. Erz (Kunstgesch. Anz. 1913).

303 b. Ich stelle natürlich hier, wie öfters in diesem Buche, die Sache so dar, wie sie dem erscheint, der die gedruckten wissenschaftlichen Arbeiten verfolgt. Meine Gedanken sind nicht von E. Löwy ausgegangen, vgl. S. VI o.

305 a. Man vergleiche etwa die knieende Figur des Rollsiegelbildes Propyl. Bd. 2, 468, 6, oder des frühgriechischen O. Weber, Altor. Siegelbilder 269.

307 a. E. Blunck, Psych. Beitr. z. Frage d. Behandl. d. Raumes (Arch. f. Psych. Bd. 47) S. 377.

309 a. Meines Wissens ist das zuerst ausgesprochen von A. Erman im Ausf. Verz. (Berlin) von 1899 S. 122. 294. 296.

309 b. Vgl. S. 110 u. Manche dieser Götterfiguren hat man später, wie es scheint, so umgedeutet, als habe man eng in Gewänder gehüllte oder mit Mumienbinden umschnürte (Abb. 42) Wesen vor sich. Vgl. Propyl. Bd. 2 S. 76.

309 c. Bibliothek 4, 763. Die Geschichte wird sich wohl eigentlich nur auf Statuen beziehen. Kleine Figuren mit getrennten Armen und Beinen finden sich schon in der äg. frühvorgeschichtlichen Badarikultur (Propyl. Bd. 2, 175).

309 d. Vgl. Anm. 62b.

310 a. R. Hamann, Das Wesen d. Plastischen (Zeitschr. f. Ästhet. u. allg. Kunstwiss. Bd. 3) S. 33.

310 b. Vgl. S. 144 o. Einen faltig etwa wie in Taf. 15,1 hängenden Schurz erinnere ich mich nur in einem Grabe der Pyr. in Tehne gesehen zu haben, an einem halben Rundbilde. Die altbabyl. Kunst gibt an Rundbildern Faltenandeutungen.

310 c. Ich kenne nur wenige Gruppen von Mann und Frau, wo ein Anlehnen der Frau beabsichtigt sein könnte, eine aus Stein im Hildesheimer Pelizaeusmuseum, eine andere aus Holz im Louvre, beide AR.; dazu das von F. W. v. Bissing (Bruckmann), Denkm., im Text zu Taf. 4 Angemerkte. — Zum Umarmen siehe Anm. 165 a.

310 d. Die in Anm. 311a zu zweit angeführte Figur.

311 a. Man sollte die Ausnahmen einmal planmäßig sammeln. Ich zähle einiges auf, das mir zur Hand ist: Kleinplast. 36 (Berlin 16202, H. Schäfer, Priestergräber S. 25). 62. 132—135. — Burlington fine arts club, Cat. of an exhib. of anc. eg. art 1922 Taf. 13 unten. — Journ. of eg. arch. Bd. 9 Taf. 20, 2.

— Eine Bronze im Athener Polytechnikum (J. Lange, Darst. d. Mensch. in d. älter. gr. Kunst, übers. v. M. Mann S. XXVII). — F. W. v. Bissing (Bruckmann), Denkm. 29, ferner Text zu 4 Schluß und zu 50 Anm. 3. — F. A. Arundale u. a., Gallery of ant. (Brit. Mus.) Taf. 24 Fig. 87. — Die Göttinnenfiguren, die den Eingeweideschrein Tutanchamuns schützend umfassen. — A. Weigall, Anc. eg. works of art Taf. 159 (nach freundlicher Mitteilung der Herren H. R. Hall und Sidney Smith sind die Schultern auf etwa 25° gegen die Beinrichtung gestellt, der Kopf sitzt senkrecht zu den Schultern). — J. Capart, Docum. de l'art ég. Bd. 1 Taf. 40—44. — Journ. of eg. arch. Bd. 9 Taf. 22, 2; doch ist das kein „von Altersrheumatismus verbogener Mann", sondern er trug gewiß etwas. Auch gehört er wohl ins NR. — Eine Spätzeitbronze (Harpokrates) im Louvre wendet den Kopf halbrechts. — Ein Kalksteinrundbild eines sitzenden Hundes im Louvre dreht den Kopf leicht nach rechts. Die letzten beiden Stücke nach Hinweis von A. Scharff.

311 b. Bei Kleinplast. 108 und 109 ist dieses Herausdrängen schon ziemlich stark. — Unter ähnlichem Zwange sind bei der Ringergruppe Propyl. 291, 2 die leichten Abweichungen von der Richtungsgeradheit entstanden.

311 c. Ich wäre nicht überrascht, wenn in diesen auf der Seite liegenden Tierfiguren Kretisches nachwirkte. An äg. Kleinfiguren ist die Haltung seit dem MR zu finden (Berlin 13892; Burlington fine arts club, Catal. of an exhib. of anc. eg. art 1922 Taf. 50). Wie solche Figur in völlig richtungsgerader Gestalt aussieht, und wie wichtig dabei die Vorstellung der Aufsicht ist, zeigen die Panther bei F. v. Luschan, Altert. v. Benin Taf. 44, 5 und etwa der liegende Hund aus dem MR bei R. Engelbach, Harageh Taf. 14, 8.

312 a. Unter den Bronzen von Benin (F. v. Luschan, Altert. v. Benin) findet man die (durch ein europäisches Bildwerk beeinflußte?) Figur eines schießenden Europäers, die ganz aus den übrigen Figuren herausfällt (Taf. 71; Text Abb. 430 bis 432). Spuren ihrer Wirkung findet man auch sonst, im Rundbilde auf Taf. 82. 89 und im Relief auf Taf. 2, aber sie gehen nicht tief und haben das richtungsgerade Gepräge der einheimischen Beninschen Art nicht geändert. Vgl. über ähnliches im Flachbilde S. 93 m.

312 b. So z. B. A. Moret, Le Nil et la civil. ég. S. 502. Wie wir auf S. 342 u sehen werden, ist genau genommen die geradansichtig-vorstellige sowohl wie die schräganschtige Darstellweise „subjektiv".

313 a. E. Blunck, Psych. Beitr. z. Frage d. Behandl. d. Raumes (Arch. f. Psych. Bd. 47) S. 377, die auch sonst zum Folgenden manche gute Beobachtung bringt.

313 b. E. Löwy, Stein u. Erz (Kunstgesch. Anz. 1913) S. 11. 33.

314 a. Ebenda.

314 b. Zu diesem Schaffen „von außen heran" und „von innen heraus" vgl. auch R. Hamann, Das Wesen d. Plastischen (Zeitschr. f. Ästhet. u. allgem. Kunstwiss. Bd. 3) S. 37—42.

315 a. Oft abgebildet, z. B. Propyl. Bd. 2, 529.

315 b. L. Borchardt, Das Grabdenkm. d. Kgs Ne-user-re Abb. 136, Berlin 16731.

316 a. E. Löwy, Stein u. Erz (Kunstgesch. Anz. 1913) S. 25 Anm. 1.

316 b. In diesen Dingen liegt vielleicht die Quelle zu Diodors Behauptung (siehe 2. Anhang), daß die Ägypter ihre Statuen aus fertigen Teilen zusammengesetzt hätten.

316 c. A. Ippel, Der Bronzefund von Galjub S. 20 Abs. 4.

316 d. E. Löwy, Stein u. Erz (Kunstgesch. Anz. 1913) S. 11.

320 a. Berlin 21238, in der Haltung ähnlich wie Kleinplast. 96.

322 a. The Bull. of the Metrop. Mus. of art, New York Dez. 1923, 2. Teil S. 35.

322 b. Anders ist es mit Teilmodellen zur Ausführung im einzelnen, wie den auf S. 57 besprochenen Abgüssen von Gesichtern u. a.

322 c. E. A. Gardner nimmt im Journ. of hell. stud. Bd. 11 S. 129 für die frühgriechischen Statuen ein dem äg. ähnliches Verfahren an, ohne dieses zu kennen.

323 a. L. Borchardt bespricht Ann. du Serv. Bd. 28 S. 43 ein Reliefschulstück, das wohl in die dritte Dyn. gehört. Dazu vgl. J. Capart, Docum. de l'art ég. Bd. 1 Taf. 2.

323 b. Das Folgende teilweise nach E. Löwy, Stein u. Erz (Kunstgesch. Anz. 1913) S. 10. 19.

323 c. Etwa wie Berlin 17700.

323 d. C. M. Firth = B. Gunn, Exc. at Saqqara Bd. 2 Taf. 41. — Mit diesen im Blocke steckenden Würfelhockern kann man ein sehr merkwürdiges Standbild der Zeit Ramses des Zweiten (im Louvre, Wennofer, Photogr. Alinari 23886) zusammenstellen, auf das mich W. Wreszinski unter Beifügung mehrer photographischer Ansichten aufmerksam gemacht hat. Da steckt die Menschenfigur in einem rechteckigen Steinpfeiler, dessen Flächen und Kanten festgehalten sind, zum Teil (neben dem Kopf und zwischen Schurz und Füßen) durch „Füllungen".

324 a. R. Pietschmann in seiner Übersetzung von G. Perrot = Ch. Chipiez, Gesch. d. Kunst im Altert., Ägypten S. 685.

324 b. G. Bénédite, Signa verba (Rec. d'ét. déd. à la mém. de J. F. Champollion, Bibl. de l'éc. d. haut. ét. Bd. 234) S. 25 Anm. 1 war auf dem richtigen Wege.

325 a. Wie W. Worringer, Äg. Kunst S. 83 behauptet.

325 b. Wiederholt bei H. Schäfer, Äg. u. heut. Kunst Abb. 79. 80.

329 a. Siehe z. B. F. Matz, Zur Kompos. (Jahrb. d. Deutsch. arch. Inst. Bd. 37) S. 40 zweite Hälfte des dritten Absatzes.

330 a. A. Hildebrand, Das Problem d. Form.

331 a. Das hat für den Realismus besonders stark W. Worringer betont in seiner Abstrakt. u. Einfühlg., und im Eingang seiner Formprobl. d. Gotik.

331 b. Die merkwürdig realistischen Zeichnungen eines Eskimokindes, die K. Bühler, Die geist. Entwicklg. d. Kindes 1924 S. 303 nach S. Levinstein, Kinderzeichngn. Taf. 68/69, Fig. 161—163, bespricht, sind im Grundzuge durchaus geradansichtig, trotz einiger eingesprengter Schräganssichten. Man müßte wissen, was an Bildern usw. dem Kinde vor Augen gekommen ist. Natürlich ist solche Feststellung sehr schwierig, besonders bei Naturvölkern. Auch bei unseren Kindern ist sie nicht leicht. Meines Wissens ist übrigens O. Wulff der einzige, der darauf bei seinem Sohne geachtet hat (O. Wulff, Die Kunst d. Kindes), wobei ihm ganz sicher noch manches entgangen ist (z. B. stellt seine Abb. 304 Känguruhs dar, nach einem Kriegsbilderbogen).

332 a. M. Verworn, Ideopl. Kunst, und Derselbe, Zur Psychol. d. prim. Kunst.

332 b. Zum Beispiel F. Matz in seinen Aufsätzen im Jahrb. d. Deutsch. arch. Inst. Bd. 37 und 38/39. H. v. Recklinghausen, Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 63 S. 15/16.

332 c. M. Verworn, Zur Psychol. d. prim. Kunst S. 22.

332 d. Ebenda S. 30.

333 a. Wenn H. Kühn (Ipek 1927 S. 22) innerhalb der steinzeitlichen Kunst „sensorisch" und „imaginär" unterscheidet, so mag das gelten, sofern man nur beide Begriffe in der „Ausdruck"schicht hält. — F. Boas stellt in seiner Primit. Art für die Kunst überhaupt das Begriffpaar „symbolisch—perspektivisch"

auf, das aber unter derselben Schiefheit leidet wie M. Verworns. V. Christian (Mitt. d. Anthrop. Gesellsch. Wien Bd. 59 S. 146; auch Bd. 60 S. 36) täuscht sich, wenn er sagt, man könne für das Boassche und meines eins der Begriffspaare „naturunwahr—naturwahr, abstrakt—konkret, expressionistisch—impressionistisch" einsetzen.

333 b. W. Worringer, Abstraktion u. Einfühlung. Vgl. meine in Anm. Vb genannte Besprechung von W. Worringer, Äg. Kunst, Probleme ihrer Wertung.

335 a. G. Lefèbvre, Le tomb. de Petosiris. Proben bei H. Schäfer, Äg. u. heut. Kunst Abb. 37/38. Vgl. Anm. 32a.

335 b. Darüber, daß gerade die Reliefs griechischen Stils auch in den Farben sich absondern (zum Beispiel durch ein eigentümliches bläuliches Rot) siehe Propyl. Bd. 2 S. 122.

336 a. Wie andere Stücke dieses Typus zeigen, hing der linke Arm gerade herunter, und war der, eine Schlange oder ein Sistrum haltende, rechte wagerecht vorgestreckt. Der rechte Fuß ist nicht ganz richtungsgerade gestellt.

337 a. Diese Frage behandelt ausführlich H. Schäfer, Äg. u. heut. Kunst.

340 a. Man könnte die beiden Bedeutungen auf die Worte Entfaltung und Entwicklung verteilen, doch befriedigt das doch nicht ganz.

341 a. Zu den genannten „Gruppen" gehören etwa die als „archaisch", „klassisch" „barock" o. ä. bezeichneten Schöpfungen der einzelnen Kunstentwicklungen. Auch das auf S. 63 Dargelegte wäre heranzuziehen.

342 a. Zum Beispiel W. Worringer, Die äg. Kunst S. 26 unter Berufung auf L. Curtius, Die ant. Kunst Bd. 1 S. 16.

346 a. Dabei kreuzen sich manchmal zwei Vorstellungen. Wenn es bei Homer heißt *λαὸν ἀνήγαγεν ἐνθάδε* „er führte das Heer auf die See hierher", so ist im Grunde das *ἐνθάδε* „hierher" vom Ziel aus gesehen, das *ἀνήγαγεν* „auf die See" vom Abfahrtshafen.

347 a. Zu der im Text übersetzten Stelle gibt den Zusammenhang A. Erman, Die Lit. d. Äg. S. 229.

347 b. Zum Folgenden siehe H. Schäfer, Äg. u. heut. Kunst und Weltgebäude d. alt. Äg., sowie K. Sethe, Altäg. Vorstellungen vom Laufe d. Sonne (Sitzungsber. d. Preuß. Ak. d. Wiss. 1928), mit dessen Ausführungen zu Bildern wie Taf. 51, 1 aber die Frage durchaus nicht erledigt ist.

347 c. Man lasse sich durch den Ausdruck „Horizont", den man vielfach in den Übersetzungen äg. Inschriften findet, nicht irre führen. Er hat mit der Horizontlinie nichts zu tun, sondern bezeichnet (nach Sethe) die Stelle, an der man sich die Sonne über den Bergen aufgehend dachte (vgl. S. 145 u) samt dem angrenzenden Teile des Himmels. Das äg. Wort wird dann auch von irdischen Wohnsitzen eines Gottes oder des Königs gebraucht, wie im äg. Namen der Stadt Amenophis des Vierten in Amarna „Horizont des Atons".

351 a. Ich habe an beiden Stellen das Fremdwort „symmetrisch" für das griechische *συμμετρία* beibehalten, und dabei dem Leser die Entscheidung überlassen, ob er es als „gegengleich" oder „ebenmäßig" deuten will, was beides im griechischen Worte steckt.

Die Quellen der Bilder.

Die eingeklammerten Seitenziffern geben die Stellen an, wo die Bilder erwähnt sind.

a) Bilder im Text.

(Die erste Ziffer zeigt den Standort.)

1. (S. 1; 237; Anm. 47c) E. Prisse d'Avennes, Hist. de l'art ég. Atlas Bd. 1 Taf. 35.
2. (S. 14) Teilbild aus Taf. 4, 2 oben rechts.
3. (S. 16) W. M. Flinders Petrie, The roy. tombs Bd. 2 Taf. 20.
4. (S. 16) Wie Abb. 3, aber Taf. 23.
5. (S. 23; 24) Berlin 11978.
6. (S. 23; 24; Anm. 45a) Wie Abb. 5.
7. (S. 23; 24) E. Prisse d'Avennes, Hist. de l'art ég. Atlas Bd. 2 Taf. 68.
8. (S. 23; 24; Anm. 45a) N. de G. Davies, The mastaba of Ptahhetep Bd. 2 Taf. 27.
9. (S. 23; 24) Berlin 14200.
10. (S. 23; II; 24; 156; Anm. 239a) E. Prisse d'Avennes, Hist. de l'art ég. Atlas Bd. 1 Taf. 14.
11. (S. 23; II; 24; 44; 156; Anm. 239a) Wie Abb. 10.
12. (S. 49; 107) R. Weill, Les orig. de l'Ég. pharaon. Teil 1, La 2e et la 3e dyn. Taf. 5.
13. (S. 49) E. Chassinat = Ch. Palanque, Une camp. de fouilles dans la nécr. d'Assiout Taf. 36.
14. (S. 50; 49) Hildesheim, Pelizaeus-Mus., Kammer des Wehemka.
15. (S. 55) Atlas II 167.
16. (S. 61) Nach Photogr., mit Erlaubnis A. H. Gardiners und G. Steindorffs.
17. (S. 61) Wie Abb. 16.
18. (S. 71; 247) G. Möller, Hierat. Paläogr. Bd. 2, 13. 193. 241.
19. (S. 73) H. O. Lange = H. Schäfer (Cat. gén. Kairo), Grab- u. Denksteine Bd. 4 Taf. 80.
20. (S. 74) Berlin 18529.
21. a (S. 77); b (S. 77; 78); c (S. 77; 78); d (S. 77; 78) Schematische Zeichnungen.
22. (S. 96; 106; 109; 177; Anm. 116c) Nach d. Urbilde, durch Frl. C. Siemens.
23. (S. 100; 101) Ägypten S. 223.
24. (S. 100; 101) P. Lacau (Cat. gén. Kairo), Sarc. antér. au nouv. emp. Bd. 1 Taf. 50.
25. (S. 100; 101; 128; 181; 219; 303) J. Rosellini, Mon. stor. Taf. 49.
26. (S. 102) Nach den Urbildern, durch Frl. C. Siemens.
27. (S. 102; 101; 103; 106; 115) Nach den Urbildern.

28. (S. 102; 159) Relief in Hamburg, Muſ. f. Kunſt u. Gew. Das Randmuſter nach (E. A. Wallis Budge,) The book of the dead; Facs. of the pap. of Ani Taf. 34.
29. (S. 103) J. Roſellini, Mon. civ. Taf. 89.
30. (S. 103; 191; 192) Wie Abb. 29. Nach V. Denon (Voy. dans la basse et la haute Eg. Bd. 2 Taf. 135, 19) aus Theben.
31. a (S. 104); b (S. 104; 211); c (S. 104; 211; 238); d (S. 104; 103); e (S. 104; 143; 269; Anm. 156a. 269a). — a bis d. E. Priſſe d'Avennes, Hist. de l'art ég. Atlas Bd. 2 Taf. 73. 76. 79. 82. — e. A. H. Gardiner = Nina de G. Davies, The tomb of Huy Taf. 20.
32. (S. 105) A. H. Gardiner = Nina de G. Davies, The tomb of Huy Taf. 18.
33. (S. 105; 106; 304) G. Steindorff, Das Grab d. Ti Taf. 133.
34. (S. 105; 106) Nach d. Urbildern, durch Frl. C. Siemens.
35. (S. 105; 92; 106; 304) Nach d. Urbilde, wie Abb. 34.
36. (S. 107) Nach d. Urbilde.
37. (S. 109; 111; 187; 211; 242; 276) J. E. Quibell = F. W. Green, Hierakonpolis Bd. 1 Taf. 26 B.
38. (S. 110; 109; 111; 140) N. de G. Davies, The rock tombs of El Amarna Bd. 4 Taf. 6.
39. (S. 110; 109; 238) Nach verſchiedenen Urbildern in Theben (Atlas).
40. (S. 110) M. A. Murray, Saqqara mastabas Bd. 1 Taf. 38.
41. (S. 110; 105; 354; Anm. 110a. 145a) Teilbild aus Taf. 18, 1 links.
42. (S. 110; Anm. 309b) P. Lacau (Cat. gén. Kairo), Sarc. antér. au nouv. emp. Bd. 1 Taf. 35.
43. (S. 111; 212) Hildesheim, Pelizaeus-Muſ., Kammer des Hemon = H. Junker, Giza I Taf. 17.
44. (S. 111; 112) wie Abb. 42, aber Taf. 40.
45. (S. 111; 112; 231) M. A. Murray, Saqqara mastabas Bd. 1 Taf. 37.
46. (S. 111; 112) Wie Abb. 44.
47. (S. 113; 124) Nach d. Urbilde.
48. (S. 115) Nach d. Urbildern.
49. (S. 115; 95; 106; 107; 116; 140; 216; Anm. 116a) A. Gayet, Le temple de Louxor Taf. 66 Fig. 192.
50. (S. 116; 117) J. E. Quibell (Cat. gén. Kairo), Tomb of Yuaa a. Thuiu Taf. 39.
51. (S. 116; 109; 142) J. E. Quibell, The tomb of Hesy Taf. 18.
52. (S. 116) Nach Heidelberg 318 und Malerei in Turin, jetzt bei G. Farina, La pittura eg.
53. (S. 117) Eigene Aufmeſſung nach d. Urbilde in Kairo.
54. (S. 117) J. Gardner Wilkinſon = S. Birch, The mann. a. cust. Bd. 1 S. 413.
55. (S. 117) Berlin 13028.
56. (S. 118; 55; 117) Atlas 306.
57. (S. 118; 117) Berlin 20363.
58. (S. 118; 119; 127; 315) A. St. G. Caulfield, The temple of the kings Taf. 9.
59. (S. 118; 119; 123; 134; 315) E. Naville, Deir el bahari Bd. 2 Taf. 45.
60. (S. 119; 120; 145) Berlin 4358.
61. (S. 119; 120; 145; 354) M. A. Murray, Saqqara mastabas Bd. 1 Taf. 38.
62. (S. 119; 145) Granitſarg Chufu-anchs in Kairo, nach Photogr.
63. (S. 120; 211; 212; 265) R. Lepſius, Denkm. Abt. 3 Bl. 215 = 299, 69.
64. (S. 121; 110; 127; 315) Berlin 20039, mit Erlaubnis F. W. v. Biſſings.
65. (S. 121; 122) P. E. Newberry = F. Ll. Griffith, Beni Haſan Bd. 2 Taf. 4.
66. (S. 123) Th. Koch-Grünberg, Anf. d. Kunſt im Urwalde Taf. 30.

67. (S. 124; 127; 143) Wie Abb. 66, aber Taf. 9.
68. (S. 125; 126) Nach einer Photogr. = Atlas 4a.
69. (S. 125; 126) A. Mariette, Denderah Bd. 4 Taf. 31.
70. (S. 126; 225; 227; 231) Berlin 20488.
71. (S. 126; 127; Anm. 19c) G. Daressy (Cat. gén. Kairo), Ostraca Taf. 15.
72. (S. 126; 127) N. de G. Davies, The tombs of two officials Taf. 4.
73. a (S. 126; 127; 161); b (S. 126; 127); c (S. 126; 161). — a, b. J. E. Quibell, The tomb of Hesy Taf. 21, 70; Taf. 22, 78. — c. N. de G. Davies, The tomb of two sculptors Taf. 11—14.
74. a (S. 127; 129; 159; 161) Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 37 S. 83. — b (S. 127; 159; 161) Berlin 1108. — c (S. 127; 161) P. Lacau (Cat. gén. Kairo), Sarc. antér. au nouv. emp. Bd. 1 Taf. 32. — d (S. 127; 159; 161) J. Capart, Chambre funér. Taf. 4.
75. (S. 127) Atlas 93.
76. (S. 127; 169; 183; Anm. 178a) J. Rosellini, Mon. civ. Taf. 37.
77. (S. 128; 101; 219) Wie Abb. 76, aber Taf. 50, ergänzt.
78. (S. 128; 110; 219; 225) F. W. v. Bissing-H. Kees, Das Re-Heiligt. d. Kgs Ne-woser-re Bd. 2 Bl. 1, 2.
79. (S. 128) J. Dümichen, Ref. d. arch.-phot. Exped. Bd. 1 Taf. 8.
80. (S. 129; 130; 143; 159; 161) R. Lepsius, Denkm. Abt. 2 Bl. 98d.
81. (S. 129; 130) Proc. of the soc. of bibl. arch. Bd. 35 Taf. 46.
82. (S. 129; 130; 132; 242) Th. Dévéria, Le pap. de Neb-qed Taf. 3.
83. (S. 130; 137; 160; 242) C. Leemans, Äg. hierogl. Lijkpap. (T. 2) Leiden Taf. 8.
84. (S. 131; 130; 234; Anm. 131a) N. de G. Davies, The rock tombs of El Amarna Bd. 3 Taf. 11.
85. (S. 132) E. Prisse d'Avennes, Hist. de l'art ég. Atlas Bd. 1 Taf. 52.
86. (S. 133; 131; 132; 134) N. de G. Davies, The rock tombs of El Amarna Bd. 1 Taf. 26.
87. (S. 133; 109; 131; 132; 134; 135; 177) Wie Abb. 86, aber Taf. 18.
88. (S. 133; 131; 132) Schematische Zeichnung. Auf Grund einer Zeichnung von L. Borchardt.
89. (S. 134; 132; 132; 135; 177; 315) Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 44 S. 59 u. 61.
90. (S. 136; 132; 137) H. Junker-H. Schäfer, Nub. Texte (Schrift. d. Sprachenkomm. d. Ksl. Ak. d. Wiss. Wien 1913) S. 107.
91. (S. 137; 53; 212; Anm. 119b) W. M. Flinders Petrie, The roy. tombs Bd. 2 Taf. 4.
92. (S. 137; 242; Anm. 215b) J. Gardner Wilkinson-S. Birch, The mann. a. cust. Bd. 1 S. 371.
93. (S. 138) Atlas 245.
94. (S. 138) Berlin 12694.
95. (S. 138; 265) N. de G. Davies, The rock tombs of El Amarna Bd. 6 Taf. 18.
96. (S. 139; 55; 140) J. Rosellini, Mon. civ. Taf. 125.
97. (S. 139; 140) G. Lefèbvre, Le tomb. de Petosiris Bd. 3 Taf. 10.
98. (S. 139; 140; Anm. 116a. 140a) F. W. v. Bissing-H. Kees, Das Re-Heiligt. d. Kgs Ne-woser-re Bd. 2 Bl. 23.
99. (S. 140; 95; 106; 107; 115; 140; 142; 214; Anm. 115a) J. E. Quibell, The tomb of Hesy Taf. 18.
100. (S. 141; 110; 140; 142; 147; 282) R. Lepsius, Denkm. Abt. 2 Bl. 61a.
101. (S. 141; 107; 140; 142; 191; 192; 227; Anm. 191b) G. Steindorff, Das Grab des Ti Taf. 16. 17.

102. (S. 141; 110; 140; 191; 192; 282; Anm. 191b) Wie Abb. 100, aber Bl. 129.
103. (S. 141; 140; 142; 147) Wie Abb. 102, aber Bl. 42a.
104. (S. 143) Journ. of eg. arch. Bd. 11 Taf. 5.
105. (S. 143) P. E. Newberry, The life of Rekhmara Taf. 20.
106. (S. 144) Hildesheim, Pelizaeus-Mus., Kammer des Wehemka.
107. (S. 145) Atlas 153.
108. (S. 145) H. E. Winlock, Bas-reliefs from the temple of Ramses I at Abydos, Metrop. Mus. of art, New York Abb. 4.
109. (S. 145; 144) G. Reisner (Cat. gén. Kairo), Amulets Taf. 25 Nr. 12501.
110. (S. 146) N. de G. Davies, The rock tombs of Deir el Gebrawi Bd. 1 Taf. 9.
111. (S. 146; 110; 147; 274) Berlin 18539 = Taf. 50, 2.
112. (S. 149) Zeitschr. d. Deutsch. Morgenl. Ges. Neue Folge Bd. 3 Taf. 2, 2.
113. (S. 151) H. Schäfer, Priestergräber S. 105.
114. (S. 153) W. M. Flinders Petrie, Roman Ehnasya: — a. Taf. 63, 65. — b. Taf. 65, 18. — c. Taf. 64, 70.
115. (S. 153; 72; 170; 259; Anm. 215a) D. Randall Maciver - A. C. Mace, El Amrah a. Abydos Taf. 14.
116. (S. 155) R. Lepsius, Denkm. Abt. 3 Bl. 209.
117. (S. 157; 72; 148; 158; 167; 170; 186; 196; 207; 259; 262) J. E. Quibell-F. W. Green, Hierakonpolis Bd. 2 Taf. 75.
118. (S. 157; 148) Wie Abb. 117, aber Taf. 76.
119. (S. 157; 244; Anm. 239a) Wie Abb. 118.
120. (S. 157; 172) Wie Abb. 118.
121. (S. 159; 158) N. de G. Davies, The mastaba of Ptahhetep Bd. 2 Taf. 15.
122. (S. 159; 171; 220) Atlas 49.
123. (S. 159; 130; 145; 232) N. de G. Davies, The mastaba of Ptahhetep Bd. 1 Taf. 14.
124. (S. 159; 160) Wie Abb. 123, aber Taf. 15.
125. (S. 160; 161; 177; 196) R. Lepsius, Denkm. Abt. 2 Bl. 98a.
126. (S. 160; 161) Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 31 S. 1.
127. (S. 161; 162) P. Lacau (Cat. gén. Kairo), Sarc. antér. au nouv. emp. Bd. 1 Taf. 33.
128. (S. 162; 315) N. de G. Davies, The rock tombs of El Amarna Bd. 3 Taf. 25G.
129. (S. 163; 28; 162; 164) R. Lepsius, Denkm. Abt. 2 Bl. 36.
130. (S. 164; 165) Schematische Zeichnung.
131. (S. 164; 49; 165; 166; 278; 285) R. Lepsius, Denkm. Abt. 2 Bl. 21.
132. (S. 165) Wie Abb. 131, aber Bl. 20.
133. (S. 166) a. (S. 141; 166) R. Lepsius, Denkm. Abt. 2 Bl. 10a. — b. (S. 142; 166) A. H. Gardiner - Nina de G. Davies, The tomb of Amenemhet Taf. 18.
134. (S. 167; 168; 169; 200; 203; 219; 220; 230) J. Dümichen, Res. d. arch.-phot. Exped. Bd. 1 Taf. 8.
135. (S. 168; 149; 169) Berlin 14593.
136. (S. 170) Nach d. Urbilde.
137. (S. 171) P. E. Newberry, The life of Rekhmara Taf. 18.
138. (S. 171) Nach d. Urbilde in einer auswärtigen Slg.
139. (S. 171) E. Prisse d'Avennes, Mon. ég. Taf. 33.
140. (S. 173; 172; 176; 201; 220) J. Gardner Wilkinson - S. Birch, The mann. a. cust. Bd. 2 S. 212.
141. (S. 173; 172; 176; 200; 201; 220; Anm. 178a) R. Lepsius, Denkm. Abt. 3 Bl. 40.
142. (S. 173; 172) Nach d. Urbilde, durch Frl. C. Siemens.

143. (S. 173; 174; Anm. 174c) Atlas 3.
144. (S. 173, 174) Ph. Virey, Le tomb. de Rekhmara Taf. 27.
145. (S. 174) N. de G. Davies, The rock tombs of Deir el Gebrawi Bd. 2 Taf. 5.
146. (S. 175; 174) N. de G. Davies, The tomb of Nakht Taf. 22 = Atlas 178.
147. Links: (S. 176; 175) Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 61 Taf. 2. — Rechts: (S. 176; 55) W. M. Flinders Petrie, Preh. Eg. Taf. 15, 49. — Mitte: Schematischer Längsschnitt.
148. (S. 176; 175; 198; 237) A. Gayet, Le temple de Louxor Taf. 36.
149. (S. 177; 176) Nach d. Urbilde, durch Herrn K. Herold.
150. (S. 177; 168; 176; 183; 189) Schrift. d. Naturf. Ges. Danzig, Neue Folge Bd. 8 Heft 3 Taf. 4.
151. (S. 177; 347; Anm. 178a) N. de G. Davies, The rock tombs of Deir el Gebrawi Bd. 2 Taf. 9.
152. (S. 179; 178; 220) A. M. Blackman, The rock tombs of Meir Bd. 1 Taf. 2.
153. (S. 180; 171; 178) N. de G. Davies, The rock tombs of Deir el Gebrawi Bd. 1 Taf. 3.
154. (S. 181) Berlin 15466.
155. (S. 182; 169; 183; 242) R. Lepsius, Denkm. Abt. 2 Bl. 111a.
156. (S. 182; 169; 183; 242) Wie Abb. 155, aber Bl. 13.
157. (S. 182; 169; 183; 186; 242) Wie Abb. 155, aber Bl. 49b.
158. (S. 183) H. O. Lange - H. Schäfer (Cat. gén. Kairo), Grab- u. Denksteine Bd. 4 Nr. 20007.
159. (S. 185; 184; 186) R. Lepsius, Denkm. Abt. 2 Bl. 111b.
160. (S. 185; 184; 186) Wie Abb. 159, aber Bl. 108.
161. (S. 185; 184; 186; Anm. 207a) Beschr. d. äg. Slg. (Leiden) AR Taf. 12.
162. (S. 188; 187; 189; 234) J. E. Quibell - F. W. Green, Hierakonpolis Bd. 1 Taf. 19.
163. (S. 188; 126; 187; 234) E. Naville, Das äg. Totenb. Bd. 1 Taf. 174.
164. (S. 188; 19; 189; 191) N. de G. Davies, The rock tombs of El Amarna Bd. 4 Taf. 22.
165. (S. 188; 189) M. A. Murray, Saqqara mastabas Bd. 1 Taf. 37.
166. (S. 188; 189) Propyl. Bd. 2, 185, 3.
167. (S. 190) Schematische Zeichnungen.
168. (S. 190) Wie Abb. 166.
169. (S. 191) Teilbild aus Abb. 221 oben.
170. (S. 192; 191) Teilbild aus Abb. 185 Mitte.
171. (S. 193) J. Rosellini, Mon. civ. Taf. 7.
172. (S. 194; 183; 198; 262) E. Prisse d'Avennes, Hist. de l'art ég. Atlas Bd. 2 Taf. 39 = Atlas II, 92.
173. (S. 195; 194) R. Lepsius, Denkm. Abt. 3 Bl. 164.
174. (S. 195) Wie Abb. 173, aber Bl. 161.
175. (S. 196; 171; 195; 242) N. de G. Davies, The rock tombs of Deir el Gebrawi Bd. 1 Taf. 5.
176. (S. 196; 195; 239) N. de G. Davies, The rock tombs of El Amarna Bd. 3 Taf. 21.
177. (S. 197; 201) Ägypten S. 557.
178. (S. 198; 193; 196) Schematische Zeichnungen.
179. (S. 199; 200; 220) F. Ll. Griffith - P. E. Newberry, El Bersheh Bd. 1 Taf. 21.
180. (S. 200; 206; 207; Anm. 201a) A. M. Blackman, The rock tombs of Meir Bd. 1 Taf. 8.

181. (S. 200; 201; 235; Anm. 201a) U. Bouriant u. a., Mon. . . . du culte d'Atonou Taf. 1.
182. (S. 201; 219) Atlas 176.
183. (S. 202; 174; 201; Anm. 174c) R. Lepsius, Denkm. Abt. 3 Bl. 95.
184. (S. 202; 190; 201) N. de G. Davies, The rock tombs of El Amarna Bd. 5 Taf. 5.
185. (S. 204; 168; 191; 201; 224; 235) Wie Abb. 184, aber Bd. 2 Taf. 37.
186. (S. 205; 168; 203) N. de G. Davies, The tomb of Antefoker Taf. 6. 7.
187. (S. 207; 18; 206; 234; Anm. 207a) J. Gardiner Wilkinson = S. Birch, The mann. a. cust. Bd. 2 S. 92.
188. (S. 209; 160) Ph. Virey, Le tomb. de Rekhmara Taf. 5.
189. (S. 210) Schematische Zeichnungen.
190. (S. 210; 212; 295; Anm. 210b. 215b) Wie Abb. 189.
191. a. (S. 211; Anm. 211a. 215b) Propyl. Bd. 2 S. 266. — b. (S. 211) Berlin 18539 = Taf. 50, 2. — c. (S. 211; 210) J. E. Quibell = A. G. K. Hayter, Exc. at Saqqara 1927 Vorsatzbild.
192. (S. 212; 213) Berlin 22588.
193. (S. 213; 193; 195; Anm. 278c) J. Rosellini, Mon. civ. Taf. 93.
194. (S. 214; Anm. 214a) G. Jéquier, Les frises d'objets Abb. 278.
195. (S. 217; 177; 218) N. de G. Davies, The rock tombs of Deir el Gebrawi Bd. 1 Taf. 11.
196. (S. 219; 218) R. V. Lanzone, Dizion. di mitol. eg. Taf. 304.
197. (S. 219; Anm. 219b) J. de Morgan u. a., Fouilles à Dahchour Bd. 2 Taf. 22.
198. (S. 222; 223) E. A. Wallis Budge, The Greenfield pap. Taf. 84.
199. (S. 222; 234) E. Naville, Das äg. Totenb. Bd. 1 Taf. 28.
200. (S. 223; 224) Schematische Zeichnungen.
201. (S. 224; 20; Anm. 20b) G. Steindorff, Das Grab des Ti Taf. 132.
202. (S. 225; 315) N. de G. Davies, The tombs of two officials Taf. 14.
203. (S. 226; 227; 228) a. Atlas 243. — b. Atlas 423. — c. Atlas 2. — d. Gelegentliche Verzeichnung von a. — e. J. Gardner Wilkinson = S. Birch, The mann. a. cust. Bd. 2 S. 448. — f. Atlas 376. — g. Beschr. d. äg. Slg (Leiden) NR Gräber Taf. 7. — h. Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 42 S. 130. — i. Atlas 245. — k. R. Lepsius, Denkm. Abt. II Bl. 127. — l. Atlas 339. — m. Atlas 175. — n. Atlas 254. — o. Atlas 91c. — p. Atlas 339. — q. Atlas 144. — r. Atlas 91a. — s. Atlas 268. — a bis s sind nur schematische Wiedergaben der Urbilder.
204. (S. 228) C. Leemans = W. Pleyte, Äg. mon. (Leiden) Abt. 3, M. 5, Taf. 9
205. (S. 228; 230) R. Lepsius, Denkm. Abt. 3 Bl. 171 unter Benutzung von J. Burton, Excerpta hierogl. Taf. 58 und J. Rosellini, Mon. del culto Taf. 72.
206 (S. 228; 49; 230; Anm. 221d. 269a) P. Lacau (Cat. gén. Kairo), Sarc. antér. au nouv. emp. Bd. 1 Taf. 25.
207. (S. 228; 229) Journ. of eg. arch. Bd. 6 Taf. 20.
208. (S. 229; 228; 238) Wie Abb. 204, aber M. 15—18 Taf. 4.
209. (S. 229; 230; Anm. 296a) Atlas 404 = M. Mogensen, Le mastaba (Ny Carlsberg) Taf. 9 u. S. 32.
210. (S. 230; 231) J. Rosellini, Mon. stor. Taf. 131 mittlere Reihe rechts, verbessert nach Photogr.
211. (S. 230) A. H. Gardiner = Nina de G. Davies, The tomb of Huy Taf. 31.
212. (S. 230; 232) Wie Abb. 210, aber oberste Reihe rechts, verbessert nach Photogr.
213. (S. 231; 230; 232) Atlas 366.

214. (S. 231) Berlin 13297.
215. (S. 232) E. Prisse d'Avennes, Hist. de l'art ég. Atlas Bd. 2 Taf. 57.
216. (S. 232) Atlas 112.
217. (S. 233) R. Lepsius, Denkm. Abt. 3 Bl. 163.
218. (S. 233) E. Schiaparelli, Expl. della „valle delle regine" S. 149.
219. (S. 234) Berlin 1107 = R. Lepsius, Denkm. Abt. 2 Bl. 22.
220. (S. 235; 126; 234; 271) Berlin 19400.
221. (S. 236; 168; 191; 235; 291; 315; Anm. 175a. 235a) F. Ll. Griffith = P. E. Newberry, El Bershe Bd. 1 Taf. 15.
222. (S. 237) Eigene Zeichnung nach dem Urbilde im großen Torturme zu Philae.
223. (S. 238) Berlin 29.
224. (S. 238; 239) E. Prisse d'Avennes, Hist. de l'art ég. Atlas Bd. 1 Taf. 20.
225. (S. 238; 191; 239) R. Lepsius, Denkm. Abt. 3 Bl. 213.
226. (S. 240) Wie Abb. 225, aber Abt. 2 Bl. 52.
227. (S. 240) P. E. Newberry = F. Ll. Griffith, Beni Hasan Bd. 1 Taf. 13.
228. (S. 240) Wie Abb. 227, aber Bd. 2 Taf. 4 und unter Benutzung von Figuren aus J. Rosellini, Mon. civ. Taf. 100. 101.
229. (S. 241; 240) N. de G. Davies, The rock tombs of El Amarna Bd. 1 Taf. 8.
230. (S. 243; 242) Atlas 13.
231. (S. 259) Berlin 13826. 20304.
232. (S. 260; 259; Anm. 296c) Berlin 20132.
233. (S. 261; 260) Berlin 13824. 13826. 14314. 14362. 15129. 19120.
234. (S. 262; 263) Atlas II, 158.
235. (S. 264; 213; 263) Seemann = Kröner, Kunstgesch. i. Bildern, Neue Bearb., F. Winter, Kret.-myk. Kunst Taf. 88, 5.
236. (S. 264; 213; 263) Nach d. Urbilde.
237. (S. 264; 276; Anm. 263a) Philae, Haupttempel, Säulensaal, Ostteil der Rückwand; nach Photogr.
238. (S. 264; 231) N. de G. Davies, The tomb of Nakht, Vorsatzbild u. Taf. 15. 16.
239. (S. 269; 213; 259; 270; 284) Kodex Borgia 48, Cinateotl d. Südens; nach E. Seler.
240. (S. 271; 270) J. Rosellini, Mon. civ. Taf. 134.
241. (S. 272; 107; 315) G. Roeder (Cat. gén. Kairo), Naos Taf. 80 g. h.
242. (S. 272; 265; 273) Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 53 S. 63.
243. (S. 272; 120) R. Lepsius, Denkm. Abt. 3 Bl. 198.
244. (S. 273) Atlas 423.
245. (S. 273) Berlin 1191.
246. (S. 279; 168; 279) W. M. Flinders Petrie, Tarkhan Bd. 2 Taf. 6.
247. (S. 281; 279; 285) L. Borchardt, Das Grabdenkm. d. Kgs Sahu-re Bd. 2 Bl. 47.
248. (S. 282; 281) R. Lepsius, Denkm. Abt. 2 Bl. 72a.
249. (S. 283) Oben Berlin 21784, unten 1186.
250. (S. 283) N. de G. Davies, The rock tombs of El-Amarna Bd. 6 Taf. 7.
251. (S. 284; 156; 285) Berlin 3316.
252. (S. 289; 288) Links u. Mitte Berlin 1121, rechts 21822.
253. (S. 291; 290; 315) Atlas 402 = M. Mogensen, Le mastaba (Ny Carlsberg) Taf. 9 u. S. 45.
254. (S. 293; 62; 212; 214; 276; 281; 285; 292; 294; 295) R. Lepsius, Denkm. Abt. 3 Bl. 42 = Propyl. Bd. 2, 365, 1.
255. (S. 294) H. O. Lange = H. Schäfer (Cat. gén. Kairo), Grab- u. Denksteine Bd. 4 Taf. 71.

256. (S. 295; Anm. 296a) Berlin 813.
257. (S. 304) Nach d. Urbildern, durch Frl. C. Siemens.
258. (S. 305) W. Dörpfeld u. a., Troja u. Ilion, Beilage 44. Nach Photogr.
259. (S. 305) F. Studniczka, Die Siegesgöttin Taf. 2.
260. (S. 317; 21; 68; 257; 318; 320; 326) Nach d. Urbilde in d. Tür von Berlin 1108; unter Benutzung von R. Lepsius, Tagebücher Fol. 1 S. 242.
261. (S. 318; 68) R. Lepsius, Denkm. Abt. 2 Bl. 152g.
262. (S. 319; 68; 229; 320; 326) Berlin P. 11775 = Amtl. Ber. a. d. Kgl. Kunstsigen (Berlin) Bd. 39 S. 105.
263. (S. 320; 68; 228; 291; 320) Nach Zeichnung W. Andraes.
264. (S. 320; 68) Wie 263.
265. (S. 356; 242; Anm. 214b. 230c. 274b) G. Daressy (Cat. gén. Kairo), Ostraca Taf. 5, 25019.
266. (Anm. 106a). 1. Atlas 91. 2. Berlin 22117. 3 und 4. Freie Zeichnungen.
267. (Anm. 144a; S. 143) Atlas 155.
268. (Anm. 214b 274b) Berlin 22881.

b) Bilder auf Tafeln (Siehe S. VII u).

1. (S. 14; 76; 105; 213; 266; 269; 280) Photogr. nach d. Urbilde in Kairo.
2,1. (S. 12; 17; 47; 111; 187; 213; 263; Anm. 112a. 263a) Bull. de corr. hell. Bd. 16 Taf. 1.
2. (S. 17; 111; 187; 210; 262; 276; 277; Anm. 19a; 47c) Photogr. nach d. Urbilde in London = J. Capart, Primit. art S. 240.
3,1. (S. 263; 287) J. Capart, Primit. art S. 238.
2. (S. 239; Anm. 76c. 110b) Fond. E. Piot, Mon. et mém., Ac. des inscr. et belles lettres Bd. 10.
3. (S. 261; 262; 265; 270; 287; Anm. 261a) Berlin 15084.
4. (S. 14; 167; 265; 280; 347) Photogr. nach d. Gipsabgüssen in Berlin = J. E. Quibell - F. W. Green, Hierakonpolis Bd. 1 Taf. 29.
1. (S. 45; 121; 149; 155; 238; 244; 277; Anm. 19a. 45a. 195a)
2. (S. 149; 155; 187; 198; 239; 287; 288)
5. (S. 14; 347) Fond. E. Piot, Mon. et mém., Ac. des inscr. et belles lettres Bd. 12 Taf. 1.
6,1. (S. 260; 265) W. M. Flinders Petrie u. a., Abydos Bd. 1 Taf. 4.
2. (S. 14; 265) Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 35 S. 8.
7,1. (S. 187; 219; 244; 265) Arch. rep. (Eg. expl. Fund) 1897/98, Taf. zu S. 7.
2. (S. 121; 266) Photogr. von R. Weill nach der Rs. eines Papierabdruckes = W. M. Flinders Petrie, Researches in Sinai Taf. 47.
8. (S. 14; 73; 222; 258; 266; 271; 278) J. E. Quibell, The tomb of Hesy Taf. 29.
9,1. (S. 48; 76; 158; 220; 288; Anm. 189a) Berlin 15756.
2. (S. 238) Berlin 16162.
3. (S. 156) L. Borchardt (Cat. gén. Kairo), Stat. u. Statuetten Bd. 1 S. 16.
10,1. (S. 42; 160) Photogr. nach d. Urbilde in London.
2. (S. 189) E. Meyer, Äg. z. Zeit d. Pyramidenerb. Taf. 10.
11. (S. 19; 144; 244; 258; 272; 276; 278; 279; 281) G. Steindorff, Das Grab d. Ti Taf. 130.
12. (S. 122; 144; 195; 219; 220; 244) G. Steindorff, Das Grab d. Ti Taf. 113.
13. (S. 288; 290; 337)
1. (S. 76; 144; 160; 277; 280; 282) Berlin 1108.

2. (S. 78; 288) Berlin 15321.
14,1. (S. 155; 175) Berlin 21782.
2. (S. 19) Berlin 15126.
15,1. (S. 20; Anm. 124 b. 310b) Berlin 15004.
2. (S. 178; 220) Berlin 15420.
16,1. (S. 112; 191) G. Steindorff, Das Grab d. Ti Taf. 112.
2. (S. 26; 76; 221; 222) J. Capart, Une rue de tomb. Taf. 94.
17,1. (S. 20; 119; 123; 222; 224; 234; 315) Beschr. d. äg. Slg. (Leiden) AR Taf. 9.
2. (S. 18; 31; 108; 128; 200; 217; 218; 276) Berlin 20036, mit Erlaubnis F. W. v. Bissings.
18,1. (S. 31; 244; 287; 292) Berlin 20078, mit Erlaubnis F. W. v. Bissings.
2. (S. 31; 110; 195; 219) Berlin 20037, mit Erlaubnis F. W. v. Bissings.
19,1. (S. 19; 189) Berlin 1131.
2. (S. 124; 263; 265; 277) J. Capart, Une rue de tomb. Taf. 37.
20. (S. 156; 259; 278) Berlin 7265.
21. (S. 150; 352) Berlin 16953.
22,1. (S. 178; 181; 220) Berlin 1119.
2. (S. 181) J. Strzygowski, Iconogr. d. Taufe Taf. 5,4.
3. (S. 120; 277) A. M. Blackman, The rock tombs of Meir Bd. 2 Taf. 25,2.
23. (S. 125; 295) Berlin 15000.
24,1. (S. 57; 58) Berlin 14113.
2. (S. 57; 347) Berlin 21223.
25,1. (S. 45) Berlin 21781.
2. (S. 45) Nach einer Zeichnung G. Schweinfurths.
26. (S. 18; 30; 203; 208) Photogr. nach d. Gipsabguß in Berlin.
27. (S. 18; 30)
1. (S. 18; 244) Photogr. nach d. Urbilde in Karnak.
2. (S. 18) F. W. v. Bissing (Bruckmann), Denkm. äg. Skulpt. 92.
28. (S. 30)
1. (S. 244; 245; 263) Photogr. nach d. Urbilde in Bet-el-wali.
2. (S. 187; 190) Beschr. d. äg. Slg. (Leiden) NR, Gräber Taf. 18.
29,1. (S. 42; 239) N. de G. Davies, The tomb of Nakht Taf. 8—10.
2. (S. 80; 160; 225; 270) Berlin 7290.
3. (S. 73) J. Rosellini, Mon. civ. Taf. 98, 1.
30. (S. 125; 171; 178; 181; 219; 220; 226; 239; 244; 270) Atlas 2.
31. (S. 80; 125; 225; 242; 245) Berlin 7278.
32. (S. 73; 110; 117) Berlin 8816.
33,1. (S. 195) Atlas 8.
2. (S. 195) Photogr. nach d. Urbilde in Rom.
34,1. (S. 231) Teilbild aus Taf. 26.
2. (S. 290) N. de G. Davies, The rock tombs of El Amarna Bd. 4 Taf. 12A.
35,1. (S. 124; 154; 216; 239; 242; 277) J. Rosellini, Mon. del culto Taf. 65.
2. (S. 108; 131; 132; 142; 232; Anm. 131b. 171b) Anc. Eg. 1916 S. 170/71.
36,1. (S. 162; 165; 244; 282) R. Lepsius, Denkm. Abt. 2 Bl. 83b.
2. (S. 212; 214; 292; 294; 295) E. Prisse d'Avennes, Hist. de l'art ég. Atlas Bd. 2 Taf. 60.
37,1. (S. 276; 278) Berlin 2112.
2. (S. 271; 280) J. E. Quibell, The tomb of Hesy Taf. 30, 3.
3. (S. 216; 270; 283) Teilbild aus Taf. 31 links.
4. (S. 278) Berlin 12489.

38,1. (S. 283) Berlin 21784.
2. (S. 275) Berlin 21783.
3. (S. 282) Berlin 2088.
4. (S. 274; 282) Berlin 21784.
5. (S. 277) Berlin 21783
6. (S. 279) Berlin 20672.
7. (S. 274; 280) Berlin 1108.
39. (S. 80) Berlin 12411.
1. (S. 283; 294) Berlin 12411.
2. (S. 283) Berlin 12411.
3. (S. 107) Berlin 12411.
40,1. (S. 68) Berlin 15158.
2. (S. 68; 316; 321) Berlin 20788. 19747. 15316.
41. (S. 68; 305; 320; 321) Berlin 22445.
42,1. (S. 36; 72; 110; 244; 271; 292; 294) Berlin 7325.
2. (Anm. 215b. 219a) J. Y. Tyler, Wall draw. a. mon. of el Kab, The tomb of Sebeknekht Taf. 2.
43. (S. 15; 18; 307) Berlin 22440.
44. (S. 14; 47; 280) Teilbild aus Taf. 4, 2. Aufnahme von R. Anthes nach dem Urbilde in Kairo.
45. (S. 19; 125; 259; 266; 268; 271; 272; 276; 278) Aufnahme nach dem Urbilde im Besitze des Herrn G. Hirschland in Werden bei Essen (Ruhr).
46,1. (S. 288) Photogr. nach d. im Handel gesehenen Urbilde (Holz).
2. (S. 24; 42) Berlin 1108.
47,1. (S. 15; 18; 57; 58; 315) Berlin 21762.
2. (S. 18; 57) Berlin 10834.
3. (S. 112) Berlin 16700.
48. (S. 26; 277; 325) Berlin 17021.
49. (S. 300; 310) Photogr. nach d. Gipsabgusse in Berlin = Mitt. d. Deutsch. Or.-Ges. 52. Urbild in Kairo.
50,1. (S. 57) Berlin 21364.
2. (S. 147; 191; 211; 274) Berlin 18539.
51,1. (S. 154; 201; 222; 223; 224; Anm. 201a. 347a) C. Leemans, Äg. mon. (Leiden) Hierogl. Lijkpap. T. 2 Taf. 1.
2. (S. 154; 244) E. Naville, The fun. pap. of Jouiya Taf. 18.
52,1. (S. 39; 71; 130) E. Naville, The fun. pap. of Jouiya Taf. 21.
2. (S. 37; 111; 144) Berlin P. 3152.
53,1. (S. 78; 154; 239) Berlin 29.
2. (S. 119) Atlas 417.
3. (Anm. 84a) O. Weber, Altor. Siegelbilder 404.
54,1. (S. 36; 37; Anm. 15b) F. W. v. Bissing (Bruckmann), Denkm. äg. Skulpt. Taf. 38A.
2. (S. 36; Anm. 36c) Photogr. nach d. Urbilde in Berlin, Vorderas. Slg.
3. (S. 36; Anm. 36c) J. Rosellini, Mon. civ. Taf. 23, 2.
55,1. (S. 156; 222; 223; 224; Anm. 274a) Berlin 16100.
2. (S. 222; 223; 224) Photogr. nach d. Urbilde in Konstantinopel.
56,1. (S. 193; 210) P. E. Newberry - F. Ll. Griffith, Beni Hasan Bd. 4 Vorsatzbild.
3. (S. 210) Berlin 15335.
2.4 (S. 210) Nach japan. Bildern.
57. (S. 235) B. Meißner, Grundz. d. bab.-ass. Plast. Abb. 221.

58. (S. 18) Propyl. Bd. 2 Taf. XXXIII.
59,1. (S. 208) W. Amelung, Die Skulpt. d. Vatic. Mus. Taf. 117.
2. (S. 119) Photogr. nach d. Urbilde in Ravenna, S. Vitale.
60,1. (S. 290; 293; Anm. 228a) Photogr. nach dem Gipsabguß in Berlin, Mus. f. Völkerk.
2. (S. 289; 290; Anm. 228a) Wie 60, 1.
61,1. (S. 337; 338) Nach einem Ausstellungsberichte.
2. (S. 233; Anm. 127a) Nach H. Walden, Einblick in Kunst Abb. 55.
62,1. (S. 314; 337) Propyl. Bd. 16, 225.
2. (S. 337) Gr. Berliner Kunstausst. Kat. 1926 Abb. 56.

Stichwörter.

Die Liste gilt nur dem Text und den Anmerkungen, nicht den Bildern. Sie ist nicht durchaus vollständig; zur Ergänzung ziehe man heran die Kreuzverweise, das Inhaltverzeichnis (S. XI—XVI) und die Seitenzahlen bei den „Quellen der Bilder" (S. 392—402). Bei den Seitenzahlen der Stichwörterliste sind auch die zugehörigen Anmerkungen auf S. 360—391 zu berücksichtigen.

Abkürzungen.

A	bedeutet	Anmerkung
Ag.	„	Ägypten oder Ägypter
äg.	„	ägyptisch
Fb(b)	„	Flachbild(er)
Rb(b)	„	Rundbild(er)
K'	„	Kunst
Kind.	„	Kinderzeichnung
Natv.	„	Naturvölker (auch „Ungebildete")
~	wiederholt das Stichwort unverändert	
~́	„ „ „	mit Umlaut

A

Abbildungen, Zweck VII m.
Abgeschlossenheit, angebl. ~ Ag.'s 4 m; — s. Oase.
Ablauf d. K'entwicklg b. allen Völkern 63 m; ungestörter in Ag. 4 m.
Ablenkung d. Hand durch d. Bildfläche s. Widerstand.
Abschnitte d. K'gesch. 59 u. 64 u.
Abstand gewinnen s. Entfremden.
„abstrakt — konkret" (Christian) A 333 a.
Abusimbel, Hathorkuh 221 u.
Abweichen v. d. Natur s. Natur(form).
Achselhöhle 280 m. 288 u.
Achtung. Ausdruck d. ~ in Rbb 308 u; durch „Frontalität" 302 o.
Adern 14 u. 47 u.
Affe, sitzend v. vorn 228 u; zur Sonne betend 222 u. 223 o; Kopf im Rb (Schulstück) 318 u; Auge A 214 b; Hinterhände 279 o.
Afrika A 69 b; 337 m; — s. Benin.
After s. Vogel.
Agatharchos 250 o.
Ägypten Mitte d. Welt 346 o.
Ägypter, heutiger ~ s. Schnurrbart; Charakter d. ~ s. Volk.
„Ägyptische" K'. Schöpfg in d. 2. u. 3. Dyn. 12 u. 13 u. 16 u. 35 u. 40 o. 59 o. 60 o. 63 m. 64 o. 67 u. 329 m; Durchbruch z. geometr. Klarheit 22 m. 28 o; Ordng u. Straffg d. Schrift 16 o. 247 u, d. Steingefäße 16 u; neues Erfassen d. Natur 14. 15; Grundform d. Menschen 14 m. 258 m. 298 o; Staffelg d. Frauenbeine 276 o; Königsschlange A 144 c; Federlagen d. Flügels A 47 c; Glokkenform d. Papyros 45 o; Speisetisch 160 u; erstes steinernes Sitzbild A 15 a; Quaderbau 25 m. 26 o. 28 o; — usw.
Aigyptos 2 u.
Alberti, L. B.: 254 o.

Alexander 253 m; ~roman A 84 a.
„alte Frau" (Schriftz.) A 19 c.
Altes Reich 64 u. Vom ~ ab nur Verfall? 65 m; vom ~ ab Steigen d. Durchschnitts 68 m; Staat 38 m; Residenz u. Provinz 60 o; Tempelweihinschr. 38 o; Herandrängen a. d. gesunde Natur 50 m. u; Farben 73 o; Liniengerüst für Fbb 318 u; Proportionen 21 m; Streifenteilg 203 o; Fehlen d. Hochstaffelg 193 u; Reliefdicke 76 u; Sitzfläche d. besetzten Stuhles 115 u; Beinmuskeln 277 u; Wandstatuen 26 m; Rückenpfeiler 27 o; Bildnisse 20 m. 21 o; Augenbildg 275 o; Augeneinlagen in Fbb A 274 a; zwei Löwenköpfe 57 u; Tanzformen 29 o; Pyramidentexte 29 u; Zusammenbruch 26 o. 30 o; — usw. — s. d. Königsnamen d. ~.
Altes Testament A 1 a.
Amarna. Reformation 30 u. 31 m. 38 m; Sturz 31 o. 32 o. 58 u; Sonnengesang A 55 b; Schätzg durch d. Ag. 58 u; heutige Schätzg 7 u; Gleichlauf v. Religion u. K' 30 u. 31 o. 58 m. 59 o; Kunst 65 o. 331 m; Verständnis d. ~k' 10 o; Entstehg 60 u, i. Theben A 66 a; Bruch u. schnelle Entwicklg 37 u. 60 u. 61 u; „Expressionismus" 22 u. A 22 d. e. A 30 c; Spanngen A 44 b; Realismus A 30 c. 47 b; Empfindsamkeit 30 m (mit A 2); „Verständigkeit" 37 m; Unruhe 189 m; Bildnisk' 21 o; religiöse K' 32 o; Tiefrelief 80 o; Schattenwirkg i. Fb u. Rb 80 m; Werkstätten 59 m. 315 m. 318 u; Bild einer Werkstatt 67 u; Werkverfahren 321 m; Bildhauer Thutmosis 57 o. 315 u. 321 m; Königsbildnis 19 u. 20 o, als Ideal 61. 62 o; Königspaar gestaffelt 191 u; Wandbilder 32 u. A 27 c. A 42 a, Komposition A 245 c, gelber Grund A 221 a; Palastbilder 132 u; Thronsitzg 235 u; Beamtenbelohng 240 m; Himmel 216 o. 217 o; Aton 216 m; Landschaft 201 m. 235 u; Pflanzenbilder 24 u; Augenbildg 274 u. 275 m; Mund 275 m; Finger 283 u; Nabel u. Schenkel 295 m. u; Fuß 279 m; Lauf 19 o; küssender König 300 m; zwei Prinzessinnenköpfe 57 u; Handfüllg A 48 c; alter Name d. Stadt A 347 b; Wichtigkeit d. K' v. ~ für d. allgemeine K'wissenschaft 31 o. 60 u; — usw.
Amenemmes III. Berliner Rb 33 u. A 21 b; Sphinx A 36 c; Pyramidenspitze A 43 a; Zierinschr. 352 m. 353 u.
Amenophis, Könige 60 m.
Amenophis II S. II.
Amenophis III. Bildnis 20 o. m, als Ideal d. Zeit 61 o; Stil 22 u; Zehen 279 m; Löwen- u. Widder-rbb 311 m.
Amenophis IV. Persönlichkeit 60 u; Bildnis 19 u. 20 o; Haltg vor d. Öffentlichkeit 63 o; — sonst s. Amarna.
Amerika 22 u. 28 o. 37 o. 149 u. 150 m. 252 u. 259 u. 269 o. 270 o. 276 o. 278 o. 284 o. 325 u. 328 m. A 51 c. A 77 a. A 140 a. A 168 c. A 191 a. A 227 a.
Aneignen fremder Bildnisse A 21 b.
Angkor-Wat s. Indien.
Angler 158 u.
„Anlageform—Erscheingsform" 25 o. 44 o.
Anmut 35 u.
Annius Octavius Valerianus 206 m.
„anschauliche" Begriffsbildg A 113 a.
Anschmiegen *im Fb* 166 u; *im Rb* 310 o.
Ansicht 97 u. 269 u. 338 o. ~ bestimmt durch d. Ort d. Bildes 237 m.
Ansteigen d. Bodens zum Horizont 85 u. 346 u. 347 o. u.
Antilopen i. Fanggrube 172 m.
Antoninsäule 208 o.
Antonio, C. dell': A 69 d.
Anziehungskraft d. (Boden)linie 168 o. 176 u. 177. 178 o. 183 m. u. 186 o. 192 o. 195 o. m. A 279 a.
Apollodoros 250 m.
Apollon v. Samos 299 u. 321 u. 350; sogenannte ~statuen 302 u.
Arabische K' i. äg. Landschaft 34 m; ~ Schrift 337 m.
„archaisch" A VIII b. A 341 a; Archaisieren s. Spätzeit.
Architektur s. Bauk'.

Aristoteles 46 m.
Arm d. Menschen *im Fb* 14 u. 47 u. 259 m. 280. 281; der entferntere ~ vorgehoben 281 o; beide herabhängende ~e überschneiden d. Schurz 124 o; herabhängender a. d. Körper geschmiegt A 280 a; Fehlen (Kind. Natv.) 122 u; — *Im Rb* 300 o. 301 m. 306 m. u. 307 m. 310 u. 311 o. A 281 b; der umfassende ~ gereckt 310 o.
Arm d. Waage A 56 a.
Armbänder 214 o; ~lehne 142 o. 147 m.
Armut s. Form(enarmut).
Asiaten 155 u. 156 m.
Assurbanipal, Etana 85 o.
Assyrien 17 u. 18 o. m. 20 m. 35 u. 37 o. 47 u. 77 m. 148 o. 152 m. 174 o. 235 m. u. 247 o. 278 m. 315 o. 331 u. A 218 c. A 231 b.
ästhetische Wirkg d. „naturerforschend. Schicht" 331 ff.
Äthiopenzeit, Beinmuskeln 278 o.
„Aufklärung" 33 u.
Auflösung s. Natur(form).
„Aufpfropfung" 250 o.
Aufstieg u. Niedergang 64. 65;—usw.
Auge d. Menschen 260 m. 261 u. 273 m ff. 290 m; Einlegen d. ~n 50 u. A 274 a; ~apfel 274 u. ~nhöhlen, leere 79 m;— ~ d. Pavians verkürzt A 214 b. A 274 b; ~ d. Kuh v. vorn 356. A 230 c. A 269 a; — zwei ~n im Profilgesicht (Kind.) 123 o. m, neben d. Kopfe (Natv.) 123 m; Fehlen d. ~n (Kind. Natv.) 122 u; heiliges ~ 36 m. 156 m.
Augenpunkt 237 o.
Ausbreitung d. Perspektive 93 m. 250 v. 253 u.
Ausbreitung d. Flächen auf d. Bildebene 74 m. 101 o. 112 o. 304 m. 325 m.
Ausdruckform 43 u; ~schicht im K'werke 330 m.
Ausgangsebene d. Bildhauers 305 u. 315 m.
ausgehendes Altertum s. Spätantike
„Ausland", Bergland (Schriftz.) 218 o; ~er, Gefangene 149 u. 155. 156 m. 175 o; Karikaturen A 22 d. e.
Auslese d. Wahrnehmgen 96. 112 u.
Ausnahmen v. d. Geradansicht, *im Fb* 252 u; *im Rb* 311. 312
Aussagesätze, aufzählende ~ 114 u;—usw.
„Aussetzen" d. Vorstellg 122 m;—usw.

B

Babylonien 2 o. m. 3 m. u. 4 o. 13 m. 17 u. 20 m. 36 u. 39 m. 77 m. 148 o. 150 m. 152 m. 189 u. 239 m. 328 m. 331 u. A 18 e. A 25 c. A 38 b. A 78 a. A 84 a. A 138 a. A 190 a. A 193 b. A 221 b. A 231 b. A 310 b.
Badarikultur, Figuren m. getrennten Beinen A 309 c.
Bank 108 m. 141 o. 142 m. 147 o.
„barock" A 341 a.
Bartholomé, P. A.: 224 u.
Baukunst VIII m. 1 u. 25. 28 m. 44 m. 46 u. 48 o. 345 o; ~ *u. Fb* 27; ~ *u. Rb* 26.
Baum 146 m; Ziegen am ~e 184 ff; ~e auf Berg 218 m; Teich zw. ~en s. Teich.
Becherglas 101 u. 106.
„Bedrängung" (Evers) A 44 a.
Befestigungen, angebliche ~ auf vorgesch. Gefäßen A 215 a; — sonst s. Festung.
Begriff VIII u. 8 u; ~sbildg, „anschauliche" A 113 a, „sichtbare" 113 u;—usw.
Behälter, verschlossener ~ m. Inhalt 127 m.
Beharrlichkeit 36 o.
Beherrschtheit 15 m. 21 u. 308 u.
Beine v. Menschen u. Tieren. *Im Fb* Ansatz a. d. Rumpf 111 o. 212 o; Deckg untereinander 110 u (Kind.). 111 o. 121 u 261 u; das entferntere ~ vorgestellt 276 m. u. 277. 324 u; Menschen ~ 110 u (Kind. Natv.; bezieht sich auch auf Tier~). 263 o. 275 u ff; Frauen~e 275 u ff. 295 m; Fehlen (Kind. Natv.) 122 u; — *Im Rb*: 300 o. 301 m. 306 m. 307 m. 310 u. 311 o. 351 o; Voranstellen d. linken 324. 325; ungeteilte ~e 309 m; Lösen d. ~e 3 o; — s. Schenkel, Wade usw.
Beine v. vierbeinigen Möbeln 109. 110 o. 111 o. 140; Staffelg 191 o. 214 o. A 191 b; das vordere Stuhl~ ausgelassen 140 o; — Dreibein 109 u. 238 m.

Beischriften zu Fb u. Rb 40 m. 246 m. 247 o.
Beiwerk, Zunehmen d. ~s 42 m.
Beleben d. toten Körperwelt 55 o.
Bemalung *Fb* 75 o. 356 o. *Rb* 50 u. 75 o. 310 m. 321 m; ~ von kostbar. Gestein A 50 b; ~ von Häusern 32 u.
Bénédite, G.: A 62 a. A 292 b. A 324 b.
Benihasan, Zustand d. Bilder A 213 b. A 290 a.
Benin A 311 c. A 312 a
Berg, Schriftz. 145 m. u; heilige ~e 346 m; ~ mit Bäumen 218 u; Handlg am ~abhang 208 m; ~land (Schriftz.) 218 o.
Bernhard, F.: 135 u.
Bes 231 u; ~pfeiler 26 u.
Bett 106 o. 107 m. 116 o. 140. A 116 a.
Beugen a. d. Bilde heraus 230 u; ~ im Rb, gerade 310 u, schräg 311 o.
Beuroner K' A 75 a.
Bewegungsformen *im Fb* 258 u; *im Rb* 309 o. 315 m; ~s- u. Spieltrieb 45 u.
Biene 111 m. 212 o; ~nkorbhütten 137 m.
„bildende Kunst" 1 u.
Bildfläche s. Ausbreitg, Widerstand; ~hauer, Grundbedeutg d. äg. Wortes 20 u; ~werke haben außerästhetische Kräfte 40 m; ~grund blaugrau, gelb usw. 220 u.
bildhafte Schrift, Bilderschrift 149 o. 150 o. 352 u.
Bildnis 20. 21 o. m. 30 o. 257 m; ~kopf in Gräbern d. AR A 21 b; Aneignen fremder ~se A 21 b.
Bindung d. Hand a. d. Bildfläche s. Widerstand.
Binse als Schreibgerät 52 u.
Biographien d. AR 29 u.
Bissing, F. W. v.: 267 u. 268 o. A 2 a. A 67 b. A 267 c. A 270 a. A 275 b. A 310 c.
„blaue Kappe" 272 u; „~ Krone" 120 o.
blaugrau s. Bild(grund).
Blickpunkt 237 o.
Blinde 274 m.
Blockfläche u. Reliefgrund 74 u.
Blumen 22 u—24; ~vase 105 u.
Blunck, E.: A 87 a. A 307 a. A 313 a.
„Blütezeiten" 63 m. 64 u.
Boas, F.: A 333 a.
Bodenlinie 208 o. 262 u. 235 o; Bedeutg 167. 168; ~ als Hemmnis 206 o; — s. auch Anziehgskraft.
Bollacher, A.: 92 u.
Bonnet, H.: A 285 a.
Boot im Teich 176 u; auf d. Wasserstreifen 219 m.
Borchardt, L.: (V m). 139 u. 214 u. A 36 b. A 47 b. A 67 b. A 75 a. A 105 a. A 132 a. A 144 a. A 161 a. A 195 a. A 225 a. A 239 b. A 245 b. A 323 a.
Böschung d. Außenmauern 48 m.
Bossenwerk d. Bauk' 79 o.
Brauen d. Augen 273 m.
Breasted J. H. s. H. Ranke: A VIII a.
„Brettchenfiguren" 305 o.
Brettspiel 159 o. u. 171 o; ~er 229 u.
Britsch, G.: A 168 a.
Bronze, Farbe A 50 b; — s. auch Metall.
Brot 101 o; ~gruppen 196 o. 239 o; ~hälften 160 u. 161 o.
Bruchteile d. Scheffels 36 m.
Brugsch, H.: A 67 a.
Brunstäd, F.: 46 u. A 112 c.
Brust *d. Mannes:* Hierakonpolisbild 260 u; beide Muskeln Frühz. 261 u; Stiertafel 263 m; flaue Übergangsform 265 u; Grundform 266 m. 267. 268. 269 u ff.; ~ von modernem Zeichner umgedeutet 296 o; beide Muskeln NR 262 m. — *d. Frau* Grundform 270 m ff.; beide ~e nach außen 259 u; beide ~e innerhalb 230 u. A 263 a; schräg v. hinten 292 u; schräg v. vorn 295. 296; Thuërisfigur A 295 a; ästhetische Form d. ~e 19 m; — ~halter d. älteren Frauenkleides 271 o.
Brustschmuck 143 m. 270 u. 271 o. A 143 a.
Brustwarze 213 o. 263 u. 265 o. u. 266 u. 268 u. 269 u. 292 m. A 263 a. A 269 a.
Buch, heiliges 66 u. A 67 a; ~ausstattg 39 u; ~schrift s. Schreiber (Schreibschrift); ~stabenschrift 246 o. 352 u.
Buck, A. de: A 148 a.
Buckel 288 o.
Buddhismus in China 253 m.
Bühler, K.: A 87 b. A 97 b. c. A 114 b. A 123 a. A 331 b.
Bühnen oder Tritte 160 o.
Bulle, H.: A 73 b.
Bündelsäule wird drehrund 54 o.

Busch, W.: 123 m.
Buschmänner 331 o.
Büste A 79 a.
Byblos 347 o.
Byzanz s. Spätantike.

C

Capart, J.: A 323 a.
Charakter d. äg. Volkes s. Volk.
Charité, Berlin, Graefe-denkmal 224 u.
Chasechem 15 o. 67 o.
Cheops 67 o.
Chephren. Statue in Kairo 238 o. A 47 c (Falke); Bruchstücke i. Hildesheim A 79 c. A 156 b.
China 68 u. 78 o. 150 m. 253 m. u.
Chons 309 m.
Christentum in Äg. 253 m; ~liche Schriftsteller 3 o; — s. Koptisch.
Christian, W.: A 333 a.
Cohen, S.: 10 u.
Cornelius, H.: A 245 c.
Curtius, K.: 90 u.
Curtius, L.: A 25 a. A 94 b. A 195 a. A 243 a. 342 a.

D

Dachlinie zugleich Seitenwand 134 o.
Daidalos 3 o. 309 m.
Dämonenbilder 37 o.
Danaos 2 u.
Danebengreifen u. ä. 234 u. 235 u; — usw.
Daressy, G.: A 66 a.
Darmbeinrinne 276 m.
Dauer, unendliche 26 o; „Dauer" (*djed*), Schriftz. 154 u. A 193 c; ~haftigkeit A 52 b, d. Reliefs 80 u.
Daumen, Stellg. 282 o. u; ~nagel 274 o. 283 o. A 213 b.
Davies, N. de Garis: A 42 a. A 73 a. b. A 74 a. A 114 b. A 126 a. A 131 b. A 215 b. A 221 b. A 279 b. A 292 b. c.
Deckungen 121. 186 f.; — s. auch Überschneidgen.
Dehio, G.: 32 u.
Delbrück, R.: A 190 b.
Delta 4 o. 65 u. A 22 b; — s. auch Unteräg.
Demel, H.: A 66 a.
Denken u. Fühlen 9 o; — s. Gefühl u. Verstand; religiöses ~ 36 m.
Denkmälerschrift 71 m. 150 m. 247 m; ~weihinschrift 38 o.
Derain, A.: 314 m.
Der-el-bahari, Hathorkuh 221 u.
Der-el-Gabrawi, eigenwilliger Künstler 174 u. 180 o.
Deutsches Empfinden 11 o; ~er Genius 39 o; ~e Geschichte 59 u. 65 o.
Dichtung 41 m. 85 u. 346; äg. ~ 29 m.
Diener u. Herr 33 o. 54 o. 62 m. 290 u; ~figuren 40 u. 41. 308 u.
Dilthey, W.: A 89 a. A 112 b.
Diodor 299 u. 309 m. 321 m. 350. A 316 b.
„Djed-Pfeiler" 154 u. A 193 c.
Djoser 67 o; Stufenpyramide 25 u; Bauten um sie A 294 a; Säulen 26 u; Rb d. Königs 15 o; Fbb d. Königs 14 u; Fb d. Hesire 266 o; Papyrosdolde im Fb A 45 a; Thronuntersatz A 140 a; „Djed-Pfeiler" im Fb A 193 c.
„Dorfschulze" Rb 309 u. A 62 b.
Drechseln 52 u. A 53 a.
Drehungen *im Fb* 230 f. 232 m; *im Rb* 310 u. 311 o.
Dreibein s. Beine v. Möbeln.
Dreiecksmuskel 280 m.
Durchbrüche an Rbb 50 o. — ~schreiten einer Tür 138 o. — ~sichten, unechte 98 o. 124. — ~stoßen d. Bildfläche s. Widerstand.
Dürer, A.: 54 m. 254 u. 326 u.
„Dynamik" 22 m. 331 o.
Dynastien s. ihre Königsnamen u. d. auf S. X genannten Zeitabschnitte. ***1. Dyn.*** Glockenform d. Papyros 45 o; Adern 47 u; — s. Frühzeit usw. ***2. Dyn.*** Anfänge d. Quaderbaus 25 m; Ordng u. Klärg d. Schrift 16 o. 247 u; Speisetisch 160 u; erstes Steinsitzbild A 15 a; — s. 2. u. 3. Dyn., „Ägyptische" K', Frühzeit usw. ***2. u. 3. Dyn.*** Schöpfg d. „äg." K' 16 u. 35 u. 40 o. 59 o. 64 o. 67 u; Durchbruch zu geometr. Klarheit 22 m. 28 o; Grundform d. Menschen 14 m. 298 o; Staffelg d. Frauenbeine 276 o; — s. 2. Dyn., 3. Dyn., „Äg." K', Frühzeit usw. ***3. Dyn.*** mit ihr begannen früher d. Denkmm. 12 o; von ihr ab gemeinsamer Grundzug in allem Ägyptischen 13 m; Reliefdicke 76 u; Schulstück im Fb A 323 a; Hesire 266 o; Glockenform d. Papyros 45 o; Zeilentrenng 247 u; — s. 2. u. 3. Dyn., Hesire usw. ***4. Dyn.*** monum.

Herbheit 48 o; wuchtige Geometrie 48 m; Entstehg d. glatten Pyram. 48 o; Reliefdicke 76 u; Deckgen 187 m; Vorstaffelg 191 o; Schriftzg. als Gruben 79 u; Grubenpastmalerei 78 u; — usw. *5. Dyn.* freudige festliche Würde 48 m; quellender Reichtum 48 m; Sonnenheiligtum 31 u (A 151 a); Durchbrüche an Rbb 50 o; Reliefdicke 76 u; Profilzeichng d. Schultern 191 o. 288 u. 291 o; Blumen 24 o; — usw. *6. Dyn.* Profilansicht d. Schulter 288 u. 290 o. *12. Dyn.* s. Mittleres Reich. *18. Dyn.* vielseitigste Denkmm. 39 m; Höhepunkt d. Anpassg a. d. Sehbild 32 o; Hochstaffelg v. Mengen 194 o; Vorstaffelg v. Sachen 191 u; Teich in Bäumen 174 m; Landschaft 201; Jagdbilder 201; Kampfbilder 201 u; Lockerg d. Streifen 207; Schräganfichten 252 u; Rückenansicht 292; Nase 211 o; Schulter 290 o; Haltg d. herabhängenden Hand b. Rbb 282 u; Möbel 18 u; Bücher 39 m; — s. Amarna usw. *19. Dyn.* Tontiefe am Körper im Fb 73 m; — usw. *21. Dyn.* Ermatten 31 o.

E

Ebenenkreuz, rechtwinkliges 306 o ff.
Ebenmaß 35 u; — s. auch Proportionen.
Echnaton s. Amenophis IV.
Edfu, Bücherliste A 67 a.
Edgar, C. C.: A 291 b.
Ehelolf, H.: VII m. A 216 a.
Ehepaare 244 m; *Im Fb* 147 o. m. 162 ff. 166. 225; *Im Rb* 223 u. 310 o. A 165 a.
Ei 103 o; beim Nest 171 o; ~mit Küken 127 o; ~der Leda A 127 a.
Eidechse 149 o.
„Eidetiker" 99.
Eigenkraft, außerästhetische d. Bildwerks 40 u; ~schönheit d. Linie 22 u.
Einbildungskraft d. Ag. 37 m. 47 m.
Einfühlung, Möglichkeit d. ~ in alte und fremde K'werke 7 ff. 42 o.
Einheit d. Seelenlebens 2. 24 u. ~lichkeit d. äg. K' 4 m. 13 m.
Einlagen, Reliefteile A 78 a. A 79 c; Augen 50 u. 274 o.
Einzelsehen — Zusammensehen 252 o.
„Elementar"gesetze d. Naturwiedergabe? 343 o.
Elfenbein als Werkstoff 50 o; ~könig d. Frühzeit 19 u.
Empedokles 251 u.
Empfangsfenster 222 u. 284 u.
Empfindsamkeit im NR 30 m. 37 m. 42 o.
Enkel, Fußknöchel 280 o. A 76 a.
„Entäußerung" IV. 60; — s. Entfremden.
Enten, schwimmend 200 o. 220 o; fliegend 210 (griech. 237 u); ~kopf als Endigung 55 u; — s. auch Gänse.
„Entfaltung — Entwicklung" A 340 a.
Entfremden 8 o. 13 m; — s. Entäußerg.
Entwicklung, Begriff 249 u. 340. 341; ~ i. d. äg. K' 89 m. 342 m. 344 o.
Erde als Becken 216 u; ~boden 217 u. 347 o; ~boden göttlich 346 o; ~löcher 128 o. u.
Erhabenheit, Gefühl für ~36 o.
Erinnern, Kraft d. Bildwerks zum ~ 40 m.
Erman, A.: V m. 266 u. 267 m. 276 u. 281 o. 284 u. A V a. A 22 a; ~ = H. Ranke A 69 c. A 103 a. A 206 b. A 245 c. A 257 a. b. A 309 a. A 347 a.
Erntegöttin als Schlange 346 m.
Erregbarkeit d. Ag. 21 u. 38 m; Ausdruck v. Erregungen 274 m. 275 o.
Ersatzstoffe 52 m.
Erscheinungsform — Anlageform 25 o. 44 o; ~gemäß, ~treu A 97 c.
Esel, beladen 116 m; trächtig (modern) A 127 a.
Eskimokind A 331 b.
Etana V m. 84. 85. 347 o. m 348 f.
„Eule" (*m*, Schriftz.) 355 u. A 231 a.
Evans, A.: A 18 e.
Evers, H. G.: A 44 a. A 66 a.
Ewigkeit s. Dauer.
Expressionismus, heutiger 152 o. 255 m; ~ in Ag. 22 u; „expressionistisch — impressionistisch" (Christian) A 333 a.

F

Fachausdrücke, gefährliche 88 m. 89 o. 109 o. 131 u. 190 m. 313 f.
Fächer, Schirm 187 m.
Fächerschale A 106 a.

Fajjum 352.
Falke, Straffg d. Bildes 14 o. 15 u. 16 o; ~ gibt Sieg u. Leben 150 o. 155 o; ~ auf Halskragen stehend 353 m; ~ d. Chephrenstatue 238 o. A 47 c; ~ als altes Kultbild 110 o; — s. Horos.
„falsche" Überschneidgen 123 u; ~s Gewölbe 53 m.
Falten in Kleidern 73 u. 310 o; ~ der Haut 270 o. 280 m.
Familie 43 o.
Fanggrube mit Antilopen 172 m.
Farben 73; in griech.-röm. Fbb A 335 b.
„Faustfüllung" A 48 c; ~ s. geballte Hand.
Fechheimer, H.: VI o. 338 u. A 19 b. A 24 b. A 27 a. A 30 a. A 32 b. A 50 a. A 55 a.
Fechner, H.: A 69 a.
Fechtergruppe Fb A 124 a.
Federn an Kronen 120 m; ~ auf Gabenbehältern 238 o.
Fehlen v. Teilen 98 o. 122.
Feigenernte 146 u.
Feldstuhl 55 u. 117 u. 118.
Felle 73 m. 118 m.
Felszeichngen 27 o. 78 m; — vgl. Stein(zeitliches).
Fenster von innen A 171 b; — s. Empfangsfenster.
„fern" und „oben" 347 o.
„Fernbild", irreführender Fachausdruck 109 o. 131 u.
Festigkeit d. Bildform 147 u. 186 m.
Festung 155 u. 174 o. 208 m. A 210 c. König greift in eine ~ 244 u. 245 m.
Fettdruck 245 o.
Fiktionen d. Perspektive 255 o.
Finger 274 o. 282 ff. 342 u.
Firth, C. M.: A 323 b.
Fischer, W. in Graz: 44 o.
Fischnetz 158 u; ~stechen 178 m ff.
Flachbild (Malerei u. Relief) 75 m. gegenüber d. Rb (Statue) 75 o; *nicht gehobenes* ~: Malerei u. Zeichng 71 u; *gehobenes* ~: Echtes Relief 74 u; *versenktes* ~: versenktes oder Tiefrelief 78—80; — im ~ „äg." Geist schon vor d. Quaderbau 28 o; ~er gehen schwerer ein als Rbb 5 u; ~vorstellgen im Rb 308 m; ~ u. breites Menschenbild 297 m; ~ u. Bauk' 27 o.
Flächenbilder — Linienbilder 71 u; ~hafte Einzelbilder am Rb 323 f. 325 u. A 276 a.
Flachheit d. äg. Reliefs 27 m.
Flechtwerkkapellen 137 u.
Flügel 237 u. A 47 c; ~ansatz 210. 211 u. 295 o; ~ betend erhoben 55 m; symbolische Bedeutg der ~ A 270 b.
Form 153 u (George). A 54 a (Goethe); — Wille zur ~ 45 u; ~gedächtnis 56 m; ~neigungen 43. 45 m. 52 u. 56 o. 153 u. 331 o. 336 u. 345 o. A 52 b; ~qualitäten 330 u; ~enarmut d. geradansichtig-vorstelligen Bildens 151 m. 250 u; ~enreichtum d. Perspektive 250 u.
formelhafter Betrieb s. Schule.
forschendes u. genießendes Betrachten 7—10. 338 m.
Fortschritt, Begriff 339 m f. A 289 a.
Frankfort, H.: A 22 b. A 27 c. A 30 c. A 193 b. A 245 c.
Frau auf e. Baumstamm (Natv.) 124 m. 127 u.
Frauenbilder. *vorgesch.* 19 m. 259 u; *klassische* 19 m; — ~brust 270 m. 280 o; ~beine 275 u. ff. 295 m. u; ~kleid, älteres im Fb 125 u. 276 o, im Rb 310 o; jüngeres 125 u. 310 o; ~frisur 272. 294.
Freiheit i. d. Stetigkeit 69 o. A 32 b; ~ d. vorgriech. Malers 139 u. 146 u. 209 m. 245 u. 250 m.
Fremdland s. Ausland; ~e Einflüsse auf d. äg. K' 4 m.
Fröbel, F.: A 123 a.
Front 301 u. 315 m; ~ale Haltg aus Achtg oder Würde 302 o.
Frontalität fehlt d. äg. Fb 302 m. 312 m; ~ u. Gegengleiche 310 m; „Gesetz" d. ~ 300 o. 301 u. 307 o. u. 334 o.
Froschlampen 153 m.
„fruchtbarer Augenblick" 239 u.
frühchristlich s. Spätantike.
Frühzeit 12 m. 17 m. 36 o; gegenüber d. „äg." K' 22 m; Adern 14 u. 47 u; elfenbeinerne Königsfigur 19 u; Deckgen 187 m; besetzte Stühle mit Sitzfläche 115 u; — s. 1. Dyn., 2. Dyn., 2. u. 3. Dyn. und d.

Königsnamen d. 1. u. 2. Dyn.
Fuchskopf 233 a.
Fühlen u. Denken 9 o. 343 u.
„Füllungen" 48 m. 50 o. A 27 b. A 51 a. A 323 d.
Furtwängler, A.: 301 o.
Fuß 260 u. 261 u. 263 o. 278 u ff; ~enkel 280 o. A 76 a; ~sohlen 227 u. A 261 a; — s. auch Zehen.

G

Gaddi, T.: A 239 c.
Galjub 316 m.
Gallische Münzen 153 o.
Galopp 18 m. u.
Gänse v. Medum 189 o; ~herde London 194 o; fliegende ~ A 210 a; — s. auch Enten.
Ganymed A 84 a.
Gardner, E. A.: A 322 c.
Gartenbild 210 o. A 131 a. 172 u (Kind.); — s. auch Teich (zw. Bäumen).
Gazellen in myken. K' A 234 a.
geballte u. offene Hand 281 u.
Gebärdensprache 274 m.
Gebundenheit 5 m. 309 o; — s. Geschlossenheit.
Gedächtnis d. Künstlers 89 u.
Gedankengesellung (Assoziation) 171 o. 199 u.
Gefangene s. Ausland.
Gefäße, weitmündige ~ 102 m; ~ i. Form v. Lebewesen 55 u; gestochene Außenmuster 103 u. 104 u. 269 m; — s. auch Prunk~, Napf, Schale, Vorgeschichte, „ägyptische" K'.
Geflügelhof A 134 a.
geflügelte Sonne 216. A 198 a.
Gefühl und Verstand 8 u. 9. 343 u.
Gegengleiche (Symmetrie) 239 m. 301 o. 302 o. 309 m. 310 m. 312 m. 353 o.
gegenständliche Bedeutsamkeit 154 o. 246 u; ~ Wirklichkeit s. dort.
„Gehalt" A 54 a.
gehobenes Fb 74 u.
Geier 111 m. 149 u. 156 m. 211 u. 237 m.
gelb als Vorzeichng A 77 c; ~ als Bildgrund 220 u.
Gelenke d. Finger 283 m.
Gemütswallungen, Ausdruck i. Gesicht 274 m.
genießendes u. forschendes Betrachten 7—10. 338 m.
geometrische Formneigung d. äg. K' 2 u. 22 m. u. 27 u. 35 u. 45 m. 47 m. 48 o. 57 o. 313 m. 323 o. 329 u. 330 u. 331 o. m. 336 u. A 33 a; — ~r Stil in Amerika 22 u, in Griechenland 35 m.
George, St.: 154 u.
geradansichtig = vorstellig IX o. 97 u. 307 o. 312 m. 329 u.
Gesandtenempfang in Amarna 201 u. 224 o.
„Geschichte" d. äg. K' 343 u. 344.
Geschlechtsglied 124 u. 126 o. 260 o. 276 u.
Geschlossenheit d. Masse im Rb 48 u. 50 u. 51 m. 310 o. 313 m.
„Gesetz" 68 o. A 52 a. A 98 a; ~ d. Geradansichtigkeit 98 m; ~ d. Frontalität 300 o. 307 u; ~ d. Richtgsgeradheit 307 m; ~e d. K'entwicklg 341 m.
„Gesicht" (*hr*, Schriftz.) 231 u; ~er i. Vollansicht 112 o. 231 u. 324 m.
Gespanne 190 o. 191 o. 192 u.
Gesprächigkeit d. späteren, Kargheit d. älteren K' 41 u.
Gewand u. Rb-form 310 o; ~ durchsichtig, undurchsichtig 125; — s. auch Frauen(kleid).
Gewölbe 53. 119 u.
„Gilgamisch"gruppe 148 m.
Gipsabgüsse in Amarna 57 m; ~ im MR? A 57 a. A 322 b.
Glanville, S. R. K.: A 32 c.
Glas, Erfindg 3 o; ~scheibe u. Perspektive 254 u; — s. auch Becherglas.
Gleichlauf d. Flächen (della Seta) 312 m. 333 m. 334; ~ d. Entwicklg i. d. Teilen d. Geistes-lebens 35 m.
„Glück" (*w's*, Schriftzeichen) 155 o. 216 u. 354 m.
Goethe: IV. IX m. 1. 6 o. 44 m. 46 o. (46 m.) 95 o. u. 107 o. 318 o. 328 o. 340 o. A 43 a. A 54 a.
Götter nur durch Abzeichen unterschieden 21 m; ~ u. Menschen 244 m; ~ nicht auf d. Himmel dargestellt 175 o; ~bild fehlt i. älteren Gräbern 151 o; ~name fehlt i. Sargkammern 151 o; Zepterhaltg im Rb 49 m; tierköpfige ~ 36 u; Haartracht 294 u; Haarfarbe 73 o; — ~ u. Künstler 46 o; — Göttinnen, Haartracht 295 o; Brüste 296 o.
Grab. Schacht 129 u; Bilder i. d. Opferkammer 40 u; Religiöses u. Welt-

liches 32; Fehlen d. Götterbilder u. Namen in älterer Zeit 151 o; ~statuen 32 u. 33 o. m. 308 u; ~beigaben 32 m; ~tafeln d. Spätz. 221 o.
Gräfe, A. v.: 224 u.
Grapow, H.: A 56 a. A 85 a.
Griechisches VI m. 2—6. 8 o. 21 m. 22 m. 26 m. 33 u. 35 m. 39 m. 46 u. 50 m. 52 o. 60 u. 62 o. 64 o. 65 m. 66 o. 67 m. 72 u. 75 o. u. 86 o. 95 m. 201 o. 237 u. 249 ff. 251 m. 254 m. 256. 274 o. u. 275 m. 313 o. 314 o. 316 m. 322 m. 326 u. 328 u. 335 u. 341 u. A 24 b. A 36 a. A 73 b. A 105 c; — Archaisch ~ 82 u. 183 u. 259 u. 262 o. 284 o. 303 o. 305 o. 323 m. 324 o. 328 m. 336 o. m. 337 m. A 322 c; — ~ Sprache: „hinauf, herab" 346 u; ~ Symmetrie A 351 a.
Griech-röm. Zeit (äg. Stil) 13 u; geometrische Flächenteilg 27 m; Frauenbrust 295 u; — ~Mischstil 296 u. 335 u. 336 o. m; — s. Spätzeit.
Griffith, F. Ll.: A 219 b.
Größenverhältnisse 242 ff. im Rb 322 o. m; Hervorheb. durch ~ 243 f. 98 o; Riesen~ d. Werke 28 m; Ausdruck d. ~ 28 m. 35 u.
großstädtischer Zug d. NR 30 o.
Grube 128 o. u; ~npastmalerei 78 u. 79.
Grund, Farbe d. Bild~es 220 u; Relief~ 74 u.
„Grundform" d. stehenden Menschen 259 o. ff.
Grundrisse, klar durchdacht 25 m; gezeichnete ~ 131 u. 132.
Gruppen *im Rb* 300 m. 307 m; *im Fb* 156 u. usw.
Gunn, B.: A 151 b.
Gürtelschloß 269 o.
Güterbock, B.: VII m; ~, G.: 277 u.

H

Haar blau gemalt 73 o; ~ ausraufen A 146 a; ~ am Körper 74 o; ~tracht d. Frauen 272 o. 294 o. 295 u, d. Götter 36 u. 294 m. 295 u; gleiche~tracht d. Männer 273 o.
halbe Rundbilder 26 u. 76 m. 77 o. 221 u. — ~mond (Kind.) 263 u.
Hals 309 o. 315 m; ~grube 73 m; ~kragen auf d. Tische 161 o. 196 o; ~ (*nb*, Schriftz.) 353 m.
Haltungs- u. Beweggsformen *Fb* 258 u; *Rb* 32 u. 309 o. 315 m.
Hamann, R.: A 310 a. A 314 b.
Hammurabi 85 o.
Hand 281 u f. 342 u; Haltg d. ~flächen i. Rb 282 u.
Handwerk 13 o. 37 u. 38 u. 56 m. 57 m. 66 m. 67 u.
Haremhab 124 o. 240 m. A 207 a (Zeit Tutanchamuns).
Harpokrates A 311 a.
Hartwig, P.: A 274 c.
Hathor u. Papyros 24 o; ~kuh 221 u. 356. A 230 c; ~kopf 54 u.
Haufen 209 o; von Broten 196 o. 239 o.
Haus 130 ff. 177 m; Schriftzeichen 131 u; Kinderz. 107 u; ~ und Schwarzwaldbauer 92 m. 93 o; ~ mit zwei Giebeln 105 u (griech.); ~ mit allen Seiten 135 m (Ungeb.); ~ auf Berg 218 m (Ungeb.); — Bemalg d. ~er 32.
Hautfalten unter d. Brust 270 o; ~brücke in d. Achselhöhle 280 m.
Hebbel, F.: 70 o. 309 u.
Hegel (8 u.)
Heidentum, Begriff 3 o.
heilige Bücher s. Buch.
Helmholtz, H. v.: 89 u. 90 u. 95 o. A 97 a.
Hemon, Sitzbild 309 u. A 78 a.
Henkel 115 o. 211 o. 212 m. 238 m.
Hephaistos 66 o.
„herab" 346 u f.
Heraklit v. Abdera 350 u f.
„herauskommen" (Schriftz.) 129 o.
Herder, J. G.: 6 o.
Hermann, A.: A 29 a.
Hermopolis A 66 a.
Herodias (Braunschweig) 177 o.
Herodot 3 o. 34 o. u.
Herold, K.: 92 u.
Herr u. Diener 33 o. 54 o. 62 m. 290 u.
Herz im Körper, „unechte Durchsicht" 124 u.
Hesire 14 u. 15 o. 270 m. 280 u.
Hethiter 150 m. 278 u. 331 u; ~schlacht, Gedicht 30 m, Darstellg 241 o; — s. Ramses II.
Heuschrecke 85 m.
heutige K' 2 o. 5 m. 6 u. 7 m. 45 m. 71 o. 233 u. 256 u. 336—340 m. A 127 a.
Hierakonpolis, Wandbild 72 m. 148 m („Gilgamisch"). 158. 167 u. 170 o. 172 o. m (Anti-

lopenfalle). 186 u. 196 u. 197 o. 207 m. 259 (Frauen). 260 u (Männer). 262 u. 298 o. A 239 a. 244 Anm. 4 (Triumphbild).
Hieroglyphen im Ag. 150 u; s. auch Schrift; — „~" (Goethe) 187 o.
Hildebrand, A.: 86 o. 330 o.
Himmel 175 o. 216 o. u. 217 o. 347 o. 354 u. 356 o; ~sgöttin im Sarge 228 u. A 19 c; ~skuh 222 o. 223 m. A 230 c; — s. auch Hathor(kuh).
„hinauf" u. entfernen 346 u f.
„hineingehen" (Schriftz.) 129 o.
„hochheben", irreführender Fachausdruck 88 u.
Hochrelief, Begriff 76 m.
Hochstaffelung 193 m. 347 o.
Hockende 147 o. 225 u. 226 f. 231 o. 274 m. 315 m. A 230 a.
Hocker, Möbel 109 u. 117 u.
Hofstil — Volksstil 62 o.
„hohe See" 85 u. 346 u; „~s Tor" s. Medinet Habu.
Hohlkehle 48 m.
Holland 90 o.
Hölscher, U.: A 243 a.
Holz als Werkstoff 50 o. 52 o. 322 u. 328 m; Nachwirkg im Steinbau 48 m.
Homer u. geometr. Stil 35 m.
Horizontlinie 73 m. 170 o. 177 u. 346 u. 347 u; „~" (*ach*, Schriftz.) 145 u. A 347 b.
Hörner von Tieren 111 u. A 112 a; ~ als Menschenarme 55 m; ~ an Kronen 120 o. 211 u. 212 o. m.
Horos: II. 353 m. u. 354 m.
Hunde auf Schiefertafel A 110 c; ~e u. Löwen 187 u. 189 u. 234 u; anpackende ~e 233 o; ~e an Leitseilen A 175 a; Rb eines ~es A 311 a; ~ b. Etana u. Ganymed A 84 a; ~ u. Ofenloch (Kind.) 170 u; ~skopf (Kind.) 113 u. 114. 124 u.
Hütten. Rohr~ 31 m. 53 o; Bienenkorb~ 137 m; ~dach 103 o.
Hyksos 29 o.

J i

„ideoplastisch" (Verworn) 332 u.
Iliahun 32 u.
„imaginär — sensorisch" (Kühn) A 333 a.
Imhotep s. Imuthes.
Immermann, K.: A 216 a.
Impressionismus, moderner 255 m. 341 u; altägyptischer A 22 b. e; kret.-mykenischer 22 u; „~istisch — expressionistisch" (Christian) A 333 a.
Imuthes, Imhotep 67 o.
Indianer 147 u. 152 m. 243 u. A 101 b. A 217 b (Weltbild); — s. Naturvölker.
Indien 249 m. A 228 a; Angkor-Wat 27 m. 289 o. 290 o. 293 o. 297 u.
Inhalt 53 u. 56 o. 69 u. 153 u.
Inschriften s. Beischriften, Schrift.
Intuition 8 u. 36 o.
Ippel, A.: A 316 c.
Ischtar 84 o. 348.
Isisstatue griech.-ägypt. 336 o.
islamisch s. arabisch.
Israel 39 o; — s. Juden.
Italien, moderner Maler 337 u; neuere Geschichte 59 u.

J j

Jagdbilder, Meten 41 o — 42 o; 5. Dyn. 203 u; MR 200 u; NR 201 u. 206 u. 207 o.
Jaguar u. Tapir (Natv.) 243 u.
Jahwe 85 m.
Jänsch, C. R.: A 99 a.
Japan 68 u.
Jesaja 18 m. 85 m. 347 o.
Jolles, A.: A 144 a. A 239 b.
Jonas im Fisch A 127 a.
Jordan, Taufe 181 u.
jubelnder Mensch 262 u.
Judentum 3 o. A 1 a; — s. Israel.
Junker, H.: A 21 b. A 48 b. A 53 b. A 66 a. A 183 c. A 281 b.

K

Kadesch, Schlacht bei ~ 30 m. 241 o.
Käfer fliegend 237 m; ~siegel 171 u. 172 o.
Kälber an Leinen 175 u.
Kalkstein als Werkstoff 51 o. A 25 b.
Kallisthenes, (Pseudo-~) A 84 a.
Kampfbilder. Schiefertafel 17 u; Sethos I 208 u; Ramses II 30 o. 201 u. 207 o. 241 o; Ramsesse 209 o. 218 m. 235 m; — Innerer ~ im Künstler 37 u. 44 m. 45 o.
Kapelle 224 m; geöffnet 119 o. 123 u; mit Inhalt 127 u; mit Stufen

119 u; ~ aus Rohr 121 m; aus Fachwerk 121 m; aus Flechtwerk 137 u; ~ndach 103 o; — s. Hütten.
Kargheit d. älteren K' 41 u; der archaisierenden K' 42 u.
Karikatur, Gefangene A 22 b. e.
Karo, G.: A 22 b.
Karthago A 56 a.
Kasten m. Inhalt 161 u; ~ getragen 106 u; — vgl. Truhe.
Katalonisches A 129 a.
Kaulquappe 110 o.
Kees, H.: A 60 a.
Keilschnittgewölbe 53 u.
Keimer, L.: A 45 a.
Kelter s. Weinbereitg.
Kenamun 292 m.
Kenkenes-Djer 14 m. 15 u.
Kessel mit Inhalt 127 m.
Keulenzepter s. Zepter.
Kiesel als Menschenfigur 55 o.
Kimm s. Horizont.
Kind im Mutterleibe 127 o; ~ u. Eltern (Größe) 244 m; ~erzeichngen V m. 45 m. 71. 82 m. 87. 88. 89 m. 92 o. 106 o. 170 u. 213 o. 216 o. 248 m. 249 m. 265 o. 337 m. A 88 a. A 331 b; — usw.
Kinn 73 m.
Kiste (Kind.) 106 o.
„klassisch" 63 m. A 341 a.
Klebs, L.: A 69 b. A 161 a. A 183 a. c. A 184 b. A 215 a. A 287 a.
Kleidung s. Gewand; ~ durchsichtig, undurchsichtig 125. 126.
Kleinkunst *Fb* 296 u; *Rb* 280. 311 o.
Klinger, M.: A 79 b.
Klöden, K. F. v.: 145 u. 172 m.
Knie 277 m. 278 m; ~lauf (griech.) 19 o; ~en 110 o. 225 u. 277 m. 320 o. 321 m.
Knöpfe (Kind.) 213 o. 265 o.
Koch-Grünberg, Th.: A 87 c. A 101 b. A 114 a. A 147 b. A 243 b. A 244 a.
Kohlenbecken 145 m.
Kokarde (Kind.) 213 o. 265 o.
Koldewey, R.: A 77 b.
„Komposition" 245 u. 338 o.
König, persönl. Verhältnis zur K' 60 m; musterhafter Körper 19 u; Bildnis als Ideal 61 o. 62 o; ~sbild fehlt in älteren Gräbern 151 o; Hervorhebg durch Größe 244 m; Ursache d. Rechtsrichtg d. Bilder? A 247 b; Haare blau 73 o; ~ als Löwe 17 u. 37 m, als Sphinx 37 m, als (Wild)stier 187 o; ~sköpfe als Schulstücke 321 o.
Königsschlange, Schildviper 105 o. 144 m; ~schwanz 121 u; — s. Schlange.
Königtum 31 m. 38 o. 39 o. 59 m—63. 66 o.
„konkret" — „abstrakt" (Christian) A 333 a.
Konrad, J.: A 30 a.
Konstantinsbogen, Relief 195 o.
Konstantinopel, Obelisk 222 u.
Kopf d. Menschen *im Fb* 259 u. 260 o. 261 u. 273 m; Drehg um 180° 233 m; um 90° 232; Schriftzeichen 231 u; — *im Rb*: ~ zu groß A 69 b; ~wendgen 310 m. u. A 311 a; Bildnis~ in Gräbern d. AR A 21 b; — Tier~e v. oben 233 o; — Kinderzeichn. 109 m. A 69 b.
Kopfnicker 275 m; ~tücher 36 u.
koptisch 34 m. 64 o.
Korb, tiefer ~ im Schnitt 129 m. 130 u; flacher ~teller mit Früchten 102 u.
Kornspeicher 137 m. A 245 a.
Körpergefühl 107. 109 m.
Kraft, Ausdruck für ~ 35 u. 278 o; ~e, nichtästhetische d. Bildwerke 40 o.
Kragen s. Hals.
Kränze 24 m.
Kreitmaier, J.: A 75 a.
Kreta-Mykene 2 m. 4 m. 8 m. 18 u. 22 o. m. u. 24 u. 35 o. 39 m. 150 m. 207 u. 233 o. 252 u. 263 u. 328 m. 331 o. u. A 22 b. A 72 b. A 112 a. A 201 a. A 234 a. A 311 c.
Kreuzgitter, Figurenfüllg A 72 b.
Krokodil 110 o. 121 o. 148 u. 220 o.
Krokodilopolis 352 ff.
Krone mit Hörnern u. Federn 211 u. 212 o. m; Schlangen a. d. Stirn v. ~n 265 o; Bänder im Nacken 272 o. u.
Krug m. Lotosblumen umwunden 24 m; ~ für Blumen A 143 c; ~henkel s. dort.
„Kubismus" 313 o bis 314 m. 337 m.
Kugel 101 o. 305 u.
Kuhkopf in Seitenansicht mit 2 Augen oder 2 Nasenlöchern 123 m; ~ von vorn A 214 b. 230 c.

274 b; — s. Hathor, Himmel.
Kühn, H.: A 333 a.
Küken im Ei 127 o.
Kultbild 221 m. 350; — s. auch Apollon; — Kultus 31 m. 34 o.
Kunst, Begriff 1 m. 45 u. A 88 a; ~ u. Natur 44; die ~ größte Leistg d. äg. Volkes 39 o; ~geschichte 8. 344 m; ~gewerbe 32 u. 39 m. 54 o; ~wert 44 u. 45. 330. 331 o. 340. 343 m; ~wille 5 u. 53 u; ~wissenschaft, allgemeine IX m. 4 u. 5 o. 31 o. 60 u; — usw.
Künstler 63 o—70 o. 89 u; „Künstler" 67 u; ~ u. Gott 46 o; ~ u. König 60 m. u; ~ u. Priester 59 o; ~ d. MR über sein Können 66 u; desgl. d. NR 69 o.
Kuppel 53 119 u.
küssender König (Amarna) 300 m.
Kutsche (Kind.) 170 u.

£

Lacau, P.: A 143 c. A 248 a.
Lächeln 22 o. 275 m.
Land. Verbundenheit mit dem ~e 346 o; Gestalt 8 m. 34 m mit 346 o. 42 o. 66 m. A 43 b; ~schaftsdarstellg 34 m. 42 o. m. 121 u; ~messerei 34 u; ~karten 197 u. 201 o. 219 u; ~esgötter (Personifikationen d. „beiden Länder") 269 m.
Lange, J.: 300 o. 301 o. u. 302 u. 303 m. 310 m. 334 o. A 82 a.
Lässigkeit, sorglose 36 o.
Laterne m. Streichholz (Kind.) 170 u.
Lauben 130 u. 242 m.
Lauf 19 o. 189 m.
„Leben" (*'anch*, Schriftz.) 150 o. 154 u. 216 m. 223 u. 354 m.
Leda, Ei der ~ A 127 a.
Lederstreifen auf Mumien 271 o.
Legrain, G.: A 243 a.
Lehmbau 48 m.
„Lehren" zur Lebensklugheit 21 u. 29 u; ~mittel s. Schule.
Leib, Bauch 261 u. 263 o. 267 u. 268. 269.
„Leistung — Wertschätzg" 10 u. 44 u. A 36 c.
Leochares A 84 a.
Lepsius, R.: 86 m. A 86 b.
„Lesen" d. Bilder 114 m. 245 o.
Leuchter (Kind.) 304 u.
Levinstein, S.: A 87 b. A 109 a.
Libyen 35 o. 149 u. 155 u. 273 u.
Lichterscheinungen 251 o.
Lider 273 m. 274 u.
Lidzbarski, M.: A 84 a.
Liebenswürdigkeit 36 o.
„Lilie" v. Oberäg. s. Wappenpflanzen.
Linien zur Wiedergabe d. Innenmodellierg 75 u; ~bilder — Flächenbilder 71 u; ~gerüste f. Proportionen 21 u. 318 u; ~netze zum Übertragen 326 o, f. Proportionen 318 u; ~führg s. Ornament; ~perspektive s. dort; — s. Anziehgskraft, Eigen(schönheit), Pinsel(führung), Umspringen.
links u. rechts A 286 e; nach d. Stellg im Bilde 286 m; ~hin blickende Figuren 285 ff.
Lionardo da Vinci 55 m.
Lippenrand 275 o; ~spalt 74 m. 275 o.
Literatur 29 m. 35 m. 36 o. 38 m. 39 o. m; — s. Dichtung.
Löffel 54 u.
Logik 36 m.
Loret, V.: A 215 a.
Lotos 24 o. m. 220 o. 273 o. A 24 b. A 45 a. A 102 b. A 156 a; ~gewässer 178 o. 220 o; ~becher A 45 a.
Lotze, H.: 344 u.
Löwe 15 o. 16 o. 18 m. 355 u; ~ als Bild d. Königs 17 u. 37 m. 187 o; zwei ~nköpfe 57 u. 58 o. 315 u; Rachen ~ 15 m. 18 m. A 275 a; Schwanzhaltg 15 u. A 18 b; seitlich liegender ~ im Rb 311 m; ~n u. Hunde 187 u. 189 u. 234 u; ~köpfe an Betten 140 m.
Löwy, E.: VI m. 94 o. 302 u. 303 o. 336 u. A 26 a. A 302 a. A 303 a. b. A 313 b. A 314 a. A 316 a. b. A 323 b.
Ludovisisches Relief 259 u.
Ludwig XIV 60 m.
Luft 216 o. 212 o; ~perspektive 73 m. 81 m. 251 o.
Luschan, F. v.: A 55 a.
Lysipp 60 u. 300 u. 301 u.

M

Madsen, H.: A 288 a.
Magerkeit A 124 c.
magisch-religiöse Bindg 31 m.
Mäher 191 m.
„malerische" Darstellg 331 m.
Manier 68 u; d. Stiertafel 47 u.
Mann in Ehepaargruppen 165 ff. 244 m; ~er-

frisur, lange 273 o. A 294 a; ~lichkeit d. äg. K' 58 u.
Markttasche 105 u.
Maske 126 m.
Maspero, G.: A 13 a. A 66 a. A 203 a.
Maßstäbe, verschiedene 245 m. 322 m.
„Matratze" A 126 a.
Matten 130 m. 159 u. 160 o.
Matz, F.: A 19 a. A 105 b. A 126 a. A 168 b. A 206 a. A 215 a. A 292 a. A 329 a.
Medinet Habu 222 u. A 63 a. A 243 a.
Medum, Reliefdicke 76 u; Grubenpastmalerei 78 u; Gänse 189 o.
Meeresfläche, Ansteigen 346 u f.
Mehrzahl i. d. Schrift 189.
Meisternamen 67 m.
Memphis 60 o. 65 u. 66 o. m.
Menes 60 o.
Mensch, außer Abschn. 5 u. 6 besonders: erster Gegenstand d. K'? 158 o; Adel 14 m. u. 19 m; Schräganſicht im Fb 212 m. 262 u. 292; ~im Rb 306 m. 333 u; ~enköpfe zwischen Rinderhörnern 55 m; ~enmenge 194 u; ~enleben, Vergleich m. dem d. K' 64 u. A 341 a.
Mentuhotep A 63 a.
Mer, Wüstenbild 200 u.
Merneptah A 21 b.
Meroë 18 o. 296 o.
Metall als Werkstoff 50 o. m. 52 o. 322 u. 328 m.
Meten, Jagdbild 41 o.
Mexiko s. Amerika.
Meyer, E.: A 270 b.
Michelangelo A 51 c.
Min 51 m. 309 m. A 15 b. A 218 a.
Mischstil aus äg. u. griech. 296 u. 335 u.
Mißverständnis, fruchtbares 7 m.
Mitteilungsbedürfnis 148 u.
Mittelalterliches 74 o. 137 o. 244 o. 246 u. 254 m. A 131 a; ~hochdeutsch höher stân 346 m.
Mittelgut 69 u. 75 u.
Mittleres Reich. Wiederaufbau 30 o; Literatur 30 o; innere Spannungen A 44 b; Künstler über sein Können 66 u; Bildnis 20 o. 21 o. 30 o. 274 u. 275 o. m; Würfelhocker 323 m; Hochstaffelg tritt auf 193 u. 199 u; Vorstaffelg wächst 191 u; Vogelschau 200 u; Frauenfrisur 294 m; tierköpfige Götter 295 o; Schulter 288 u. 290 o; Beinmuskulatur 278 o; Dienerfiguren 41 o; Gipsabgüsse? A 57 a; Raumwirkg (Siut) 53 m; Häuserbemalg 32 u; — s. die Königsnamen d. MR.
Möbel, Formenadel 39 u; ~ zu Tieren ausgedeutet 55 u; ~beine 47 u. 109 u. 214 o; — usw; — s. Stuhl, Bett, Truhe usw.
Möller, G.: A 36 b. A 296 c.
Mond 216 m.
Moret, A.: A 312 b.
Moritz, K. Ph.: 90 m.
Moses, 4. Buch Kap. 13,34 85 m.
„Mückennetz" A 126 a.
Mulde u. Rinne 145 m.
Müller, W. M.: A 16 a. A 112 a.
Mumie, Schakalgott an der ~ 187 u. 234 u; Brustschmuck 143 m. 270 u. 271 o; ~nförmige Götter A 309 b.
Mund 74 o. 122 u. 275 o; — s. Lippen.
Münzen, gallische ~ 153 o.
Museen VIII m. 69 u. A 8 a. 9 a.
Musik 28.
Muskelzeichng durch Linien 76 o; — ~ sonst s. unter Arm, Bein, Brust.
Musterbücher d. Künstler 69 o.
Mutation 250 o.
Mykene s. Kreta-Mykene.
Mykerinos A 79 c.
Mythos 34 o; mythолog. Denken 3 o. 38 u. 252 o.

N

Nabel 124 u. 213 o. 261 u. 265 o. 266 u. 267. 268 u. 269. 290. 295.
Nacht 221 o; ~himmel 216 o.
Nagel an Finger u. Zehen 274 o. 280 o. 283 o. A 213 b.
Nagel, krummer (Kind.) 170 m.
„nahen" und herabsteigen 346 m.
Name vertritt d. Person 40 u. A 20 b Schluß. A 21 b; ~n v. Göttern fehlen i. Sargkammern 151 o; „Name" i. Zeichnungen v. Kind. u. Natv. 100 o. 112 u. 114 m.
Napata, Bespfeiler A 26 b.
Napf 102 m; ~ m. Weihrauchklumpen 161 m.
Naramsin 35 u.
Narmer-Tafel 14. 15 m. 149 u. 155 o. 187 o. 198 m. 244 m. 265 u. 266 m. 277 u. 288 o. A 45 a.

Nase 73 m. 211 o. 212 m; ~nloch 74 o. 275 o.
Natur, Vertiefg d. Verhältnisses zur ~ durch d. „äg." K' 14 u. 15 m. 47 u; „~freudigkeit" 36 o; ~nachbildg 46 o. m; ~wiedergabe 44 m. 45 m. 46 m. 47 o. 58 o; ~gebundenheit d. äg. Phantasie 2 u. 6 m. 22 u. 37 m. 47 o. m. 153 u. 337 u. 338 o. A 47 b; Auflösg d. (Abweichen von d.) ~form 45 m. 56 m. 330 u; Verblassen d. ~form durch Wiederholg 153 o; „~wahr—naturunwahr" (Christian) A 333 a; ~alistisch (Verworn) 332 u, sonst s. Realismus; „~gefühl" 42 o; — s. Wirklichkeit.
Naturspiele 55 m. 72 o; „~erforschende Schicht" im Kunstwerke 330 o. 335. 336; ~wissenschaften 251 u. 254 o.
„Naturvölker" 45 m. 71 o. u. 72 o. 82 m. 83 u. 87. 88. 89 m. 197 u. 248 m. 252 u. 331 u. A 88 a. A 217 b. A 331 b. u. öfter; — s. auch Indianer, Neger.
Naville, E.: A 215 a.
Nebenhandlungen auf Zwischenlinien 169 u.
Nefertem 24 o.
Neger 35 o. 155 u. 156 m; heutige ~ s. Afrika.
Nelson, H. H.: A 274 c.
„Nest", Erde als ~ (Immermann) A 216 a.
Netzfischer 158 u; Vogel~ 169. 241 u.
Neues Reich. Staat 38 m. 60 o; Ritterzeit 18 o; Sturm auf Bergfesten 208 m; Riesengröße d. Werke 28 m; großstädtischer Zug 30 o; Kreis d. Leistgen gerundet 65 o; zunehmender Einfluß d. Priesterschaft 59 o; Kreta-Mykene 22 o; Steigerg d. Lebensgenusses 24; Blumen 24; Frauentracht 310 o; wechselndes Urteil über d. K' des NR 7 u. 65 u; weibliche Art 278 o. A 165 a; „Naturgefühl" 42 o; ornamentische Linienführg 193 m; Lotosbecher A 45 a; Möbel 39 u; Staffelg 191. 193 u. 335 m; reichere Farben 73 o; Schatten 73 m. u. 74 o; Tiefrelief 80 o. m; Vorder- u. Rückenansichten 228 u — 233 o. 292 u; Beugen aus d. Bilde heraus 230 u; Blinder 274 m; Todesausdruck 274 m; Lächeln 275 m; Lippenspalt 275 o; offener Mund 275 o; Schulter 288 u; Frauenbrust 259 u; Finger 283 m. 343 o; Zehen 279 m; Sohlen 227 u; Berglinien 201 o; Bemalg v. Häusern 32 u; Raumwirkg (Sethosgrab) 53 m; Bilder i. d. Königsgräbern 154 u; Dichtg 30 o; Musik u. Tanz 29 o; — s. d. Königsnamen und Dynastien des NR.
Neuß, W.: A 129 a.
„Niedersicht" A 243 a.
Nil, verbindet d. Land 35 o. 66 u; ~ göttlich verehrt 346 o; ~überschwemmung u. Feldmesserei 34 u; ~gott A 19 c; ~pferd A 181 a. A 220 b.
Ninive, Assurbanipals Bücherei 85 o.
Niuserre zwischen Göttern 222 m ff.
Nofretete, Büste 315 u.
Nordpflanze s. „Wappen".
Nubier, heutiger ~, Hauszeichng 137 o.
nüchterner Tatsachensinn 37 m.

O

„Oase", Ag. als ~ 35 o; — s. Abgeschlossenheit.
Obelisk m. Sonnenscheibe A 151 a; ~enspitze A 43 a; ~enfuß i. Konstantinopel 222 u.
„oben" und „fern" 347 o.
Oberägypten 66 o.
„objektives" Bilden 312 u.
Ofenloch u. Hund (Kind.) 170 u.
offene u. geballte Hand 281 u.
Ohren 112 o. 275 m.
„ökonomischer" Mensch A 36 a.
Ölstreifen i. Kleidern A 73 b.
Ombos 353 m.
Opfermatte 145 o. 159 m; ~tafel 232 m. A 32 b.
Oppel, K.: A V c. A 252 a.
optische Studien im Altertum 253 o; i. d. Renaissance 254 u; i. d. Neuzeit 255 m.
„organisch" 22 m. u. 331 o. A 22 c. A 36 c.
Ornament 2 o. u. 44 m. 46 u. 47 m. 330 m. 345 o; Zierat 54 m; ~ische Linienführg 22 u. 45 m. 57 o. 329 u. 330 u.
Ort d. Bildes bestimmend f. d. Körperansicht 237 m; ~liche Schulen 66 m; Provinzialk' 60 o.
„orthoskop" (Bühler) A 97 b.

Osiris 309 m. 353 m. u; ~grab 218 u.
Ostasien 8 o. 65 u. 74 o. 210 u. 244 o. 246 m. 249 m. 254 m; — s. auch Angkor-Wat, Buddhismus, China, Japan, Indien, Turkestan.
Osterinsel 8 m.

P

Packtaschen auf d. Esel 116 m.
Palästina 3 o.
Palmkrone als Endigg 55 u; ~wedel auf d. Speisetisch 160 u.
„Pantherkopf" A 233 a; ~fell a. Stühlen 118 m.
Papyros, Form d. Dolde 44 u. A 45 a; ~dolde als Endigg 54 u. 55 u; ~stengel geknotet A 156 a; als Rückgrat d. Stabsträuße 24 m; Verlust d. Dreikantform (Griff u. Säule) 54 o; ~zepter 48 m. A 24 a; „Wappenpflanze" 24 o. 155 o. 156 o; Papyricht 122 o. 174 u. 178 u. 195 u. A 42 a.
Parthenon 60 u.
Passgang 18 m. 276 u.
Pathos d. MR. 30 m.
Pavian s. Affe.
Pergamon, Altarreliefs A 73 c.
Personifikationen 36 u. 156 o.
Persönlichkeit 43 m. 46 o. 67 u.
Perspektive 52 o. 81 ff. 139 o. 209 m. 248 ff. Lockerung 256. 339 o. 340 m; ~ d. Farben 74 m; ~isches Relief 75 o; — s. Ausbreitg, Form(enreichtum), Luft.
Pessimismus 26 o. 30 o.
Petosiris, Grab d. ~ 335 u. A 32 a.
Petrie, W. M. Flinders: A 14 a. A 106 a. A 193 c. A 215 a. A 218 b.
Pfahlbauten (Punt) 137 u.
Pfeil durch Kopf unterbrochen 121 o; ~regen 239 u.
Pfeilerstatuen 26 m. A 323 b.
Pferd 18 m; Gespann (Europ. Vorgesch.) 176 o.
Pflanzen, heilige 346 m; ~büschel A 195 a; ~leben, Vergleich mit dem d. K' 63 m. 64 u. A 341 a; ~säule 26 u. 55 u. A 24 e.
Pflüge (Europ. Vorgesch.) 176 o. 189 u; ~r 187 m. 232 u.
Pfostensarg 120 o. 144 u.
Phantasie, s. Einbildgskraft, Natur(gebundenheit).
Philosophie, griech. 251 u. 252 m.
Phönizien 3 o. A 36 a.
Photographie („Scheinbild") A 94 b.
physiognomische Phantasie 21 m; „physioplastisch" (Verworn) 322 o.
Pianchi, Inschrift A 286 b.
Pieper, M.: VI o. A. 29 a. A 73 b.
Pietschmann, R.: A 112 b. A 291 a. A 324 a.
Pinsel 52 m; ~führg 72 u. 290 m.
Platon 3 o. 46 m. 47 m. 91 m. u. 92 o. 95 o. 250 o. 252 o. 322 m. 334 m. A 36 a. A 95 a.
Plinius A 72 a.
Plutarch 3 o.
Polygnot 201 o. u.
Poulsen, F.: A 184 a.
Priester 119 o. 224 m; ~schaft 58 m f; — s. Schakal, Titel.
„primitiv" A VIII b.
„projizieren" 88 u. 89 o. 131 u.
Proportionen 21 m. 257 m. 287 u. 318 u. 326 o. 334 m. 350. 351.
Provinzialkunst 60 o. 66 m.
Prunkgefäße m. Randfiguren 143 u. A 144 a.
Psalm 113,5: 85 u.
Psammetichzeit 278 o; — s. Spätzeit.
Ptah 66 o. 67 o. 309 m.
Punt, Pfahlbauten 137 u.
Pupille 273 u.
Pyramide 25 u. 48 o. 51 u; ~nspitze 43 o; — dreiseitige ~ 306 o; — ~nzeit s. Altes Reich.

Q

Quaderbau 25 m. 26 o. 27 u. 28 o. 67 m. 323 o.
Queraxt, Dechsel 112 o.

R

Raabe, W.: 39 o.
Rad 210 u. A 219 o; ~schlagen 240 o.
Ramose, Grab d. ~, Stilwandel 61 o. u. 62 o.
Rampe mit Menschen (assyr.) A 218 c.
Ramseszeit 60 m; Literatur 30 m; jubelnder Mensch 262 u; kriegsverwüstete Landschaft A 42 a; gelber Bildgrund A 221 a; — Ramses II, Schlachtenbilder 27 m. 30 m. 241 o; — ~ III (Medinet Habu), Bau A 243 a, Seeschlacht 207 o, Ausdruck d. Todes 274 m, Haremsbilder A 63 a.
Ranke, H.: A 21 a. A 45 a. A 215 b; — s. Breasted, Erman.

Ranke, L. v.: 34 u. 339 m. u.
Ranofer, Statue A 62 b.
Rasiermesser (Karthago) A 56 a.
Rasse 34 m. u. 43 o.
Raumtiefenwiedergabe 251 o. 329 o; im Ag. nur in d. Gruppg 156 u. 193 o; „~vorstellg" (Wulff) A 112 c; ~=wirkg (Siut u. Sethosgrab) 53 m.
Realismus 101 m. 309. 330 u. 331 o. A 30 c. A 47 b.
rechts u. links s. links; ~richtung 284 u. 324 o; — s. Schrift.
rechtwinkliges Ebenenkreuz 306 o. f; ~keit 314 m; — s. geometrisch, Kubismus.
Recklinghausen, H. v.: A 97 c. A 247 b. A 285 a.
Rede u. Gegenrede 240 u.
Regenbogenhaut 273 u.
Reichsannalen A 67 o.
Relief 27 m; vor allem 74 u ff.
Religion 30 m ff. 36 m. 38 o. 39 o. 46 o. 58 m; religiöse Bilder 31. 54 o. 110 m. 116 o. 201 o. 219 u; religiöses Denken 36 m; ~sforschg A 30 b.
Renaissance 79 o. 234 u. 239 u. 250 m. u. 253 o. u. 326 u. 329 o.
Residenz 60 o.
Rhoikos 321 u. 350 m.
Rhythmus 45 u. 158 o. 334 m.
Ricci, C.: A 123 a.
Richter, L.: 43 m.
Richtungsgeradheit, „Gesetz d. ~" 307 m ff. 301 u. 28 o. 52 o. 336.
Riechen a. d. Blume A 24 b.
Riesen und Heuschrecken 85 m; ~größe d. Werke 28 m. 91 m (griech.); Schleppen einer ~statue 235 u.
Ringe, Haufen 209 o.
Ringer *im Rb* A 311 b; *im Fb* V o. 240 o.
Rinne zw. Nase u. Mund 275 o; — ~ u. Mulde 145 m.
Rippen sichtbar 124 u.
Rohrfeder 52 u; ~hütten 31 m. 53 o.
Rollsiegel Ag. 160 u; Babyl. 35 u; A 305 a; Frühgriech. A 305 a.
Romantik 6 o.
Rosetten 24 u.
Rossano, Kodex 221 o.
Roth=Geisenheimer, E.: 90 u. 92 u. 108 u.
Rücken, Tragen auf d. 120 m; ~grat (Natv.) 124 u; ~enlinie 267 m. 269 u. 271 u ff; ~enansicht 212 m. 232 o. 281 o. 285 u; — ~enlehne 142 o.
Rückenpfeiler 26 u. 27 o. 51 m. 325 o, gezeichnet 272 o; ~platte 26 u.
Rückstaffelung 191 o. 276 o.
„Ruhen" d. Perspektive 253 m. u. 256 o.
Rumpf 267 u.
Rundbild 299—327. 5 u. 28 o. 80 m. 98 m. 251 o; Ausnahmen v. d. Richtungsgeradheit 252 u; „Projizieren" 88 u. 89 o; „Schichten" im ~ 336 u; Werkverfahren 228 o. 291 m. 316. 318 u. 325 u; ~ aus mißverstandenem Fb 145 u; ~ u. Fb 49 u. 305 o. 323 u; ~gruppen gezeichnet 162 u; religiöse ~er 33; ~ u. Bauk' 26 m; halbes ~ s. halb.
Rundstab 48 m.

S

Sachinhalt, ~liche Mitteilg 5 o. 69 u. 154 o. A 54 a.
Sachs, E.: A 28 a.
Sackpresse s. Weinbereitg.
Sakkara, Reliefdicke 76 u; — s. Djoser u. Stufenpyramide.
Samos 350.
Sandale 101 o.
Sandstein als Werkstoff 51 o.
Sarg in Hausform 119 u; Pfosten~ 120 o. 144 u; mumienförmiger ~: Bemalg 221 o. 228 u. 237 u. 238 o, Brustschmuck 143 m. 270 u. 271 o. A 143 a.
Sassaniden A 174 b.
Saugkraft s. Anziehgskraft.
Säulen. Djosers Halb~ 26 u; Proportionen 327 m; dichte Stellg 51 m; Pflanzen~ 54 o. Anm. 24 e; Schulstück 351 m; ~ in Hauszeichngen 109 u. 132 m. 134 u; — s. Bündel, Papyros.
Saxl, F.: A 206 c.
Schacht 129 u.
Schädelbildg, Amarna Rbb 57 u.
Schaffensfreude 4 u. 11 o.
Schakal, Naturform u. K'form 45 o; ~ als Kultbild stehend 110 u, liegend 110 m; ~gott 187 u. 234 u. 129 u; ~=maske 126 m. u.
Schale 92 o. 102 o. u; ~ mit Fächerteilg A 106 a; ~ — Schiffsbauch 55 u.

Scharff, A.: A 112 a. A 280 a.
Schatten 73 m. 75 m. 80 m; ~rißähnliche Gruben 79 u; Schlag~ 72 m. 73 m; „~ſtab" A 48 c.
„Schau" 122 m. 244 o. 259 m. 262 m. 286 o. 304 m. 307 u. 308 o. 316 o. m. 325 u.
Scheffel, Bruchteile 36 m.
Scheibe u. Kugel 101 o.
„Scheinbild — Wirklichkeitsbild" 94 ff; ~tür 221 u. 222 o. 223 m. A 20 b.
„Scheitelgleiche" 245 o. 322 m; ~ linie, Sinken der 192 o.
Schenkel 259 u. 267 o. u; — ſonſt ſ. Beine.
Scherben als Malſtoff 68 u.
„Schichten" im Kunſtwerk 330 ff.
Schiefertafel 20 m. 72 m. 148 m. 167 u. 239 m. 287 m. A 13 a; ~ mit d. Schlachtfelde 111 o. 187 o. 210 o. 262 u. 277 u. A 47 c; Stiertafel 12 u. 17 m. 47 u. 155 u. 187 o. 263 o. 265 m. 266 m. 268 u. 269 u. A 13 a; ſ. auch Narmer.
Schießen 83 u; Ziel 171 u; — ſ. Pfeil.
Schiff 189 m. 190 u. A 215 a. A 115. Abb. 147. Abb. 166. Abb. 168. Abb. 184; geſchlitztes Heck 105 m; Kajütentür 138 m; ~sbauch — Schale 55 u.
Schiffer, laufende ~ 189 o.
Schild 213 u. 274 u; ~= viper ſ. Königsſchlange
Schiller 17 o. 51 m. A 45 b.
Schirmwand 131 o.
Schlachtenbilder ſ. Kampfbilder.
Schlafender liegend 126 u. 225 m. 227 m. 231 o; hockend 147 o. 274 m; ſtehend 231 o.
Schlange im Loch 129 o; ~nwindgen 145 u. A 144 c. A 145 a; ~ngeiſter 111 o; ~ngöttinnen II; ~nförmige Erntegöttin 346 m; ~ an d. Sonnenſcheibe 216 m; — ſ. Königsſchlange
Schlitten 116 o. 160 o.
Schlüsselbein 263 m. 275 u.
Schmarsow, A.: A 278 b.
Schmetterling 242 m.
„Schminkstreifen" 273 m.
Schmuckstücke und Anſichtsdeutg 270 u. A 286 a.
Schmutzereien 21 u.
Schneider, H.: A 29 a. A 113 a.
Schneidersitz 227 m. 315 m.
„Schnitt" 88 u. 98 o. 128. 130. 131 u. 160 o.
Schnurrbart 92 u.
Schott, S.: A 110 b. A 281 b.
Schräganſicht, Wichtigkeit der 95 u; ~anſichtig 97 u. 98 o; ~e Beuggen u. Drehgen im Rb 311 o; ~e Standlinien? 235 o.
Schreiber. ~ſtand 67 m; ~figuren 227 m. A 46a; „~" im Louvre A 62 b; Schreibzeug 160 o. 271 u; Schreibſchrift 52 u. 71 m. 247 o; „Schreiben" d. Bilder 113 o; — ſ. Binſe, Rohrfeder, Scherben, Schrift.
Schreiten nur im Sinne d. Bildfläche 132 u. 137 u; ~ d. Tiere 18 m; — ſ. Schritt.
Schrift 29 u. 52 u. 71 m. 143 o. 149 o. 151 o. 153 u. 246 ff. 284 u. 352 ff. A 247 c; Straffg 16 o; ~zeichen als Relief oder Gruben 79 u; ~tum ſ. Literatur.
„Schrittſtellung" 278 m. u. 324 m.
Schröder, B.: 135 u.
Schubart, W.: 350 m.
Schule 59 o. 68 m. u; ~= ſtücke 68 m. 316 m. 351 o. A 79 a; ~mäßiger Betrieb 68 m. 327 o; ~mädchen u. ſein Weg (Kind.) 90 u; Örtliche ~en 66 m.
Schulter 19 m. 62 m. 260 m. 261 u. 263 m. 265 m. 266 o. 267 u. 268 o. 287 ff. 293 o. 325 o. m. 337 u. 338 o.
Schurz 125 o. 144 o. 276 m. 277 m. 285 u. 310 o.
Schuster 171 m.
Schwangere 19 u. 127 o; (Eſelin A 127 a).
Schwanzhaltung d. Löwen 15 o. u. A 18 b; Königs~ 121 u.
schwarz als Nachthimmel 221 o; ~ als Loch 50 o. 74 m. 275 o; ~figurige Vaſen (griech.) 72 u.
Schwarzwaldbauer (Haus) 92 m. 93 o.
Schweinfurth, G.: A 186 b.
„Schwierigkeit" d. Perſpektive 86 u. 97; ~ d. Vorderanſichten u. dgl. 232 o. 274 o.
Schwinden d. Naturform durch Wiederholg 153 o.
Sebastian, hlg. 171 u.
Seele (*ba*, Schriftz.) 189 o; ~nvogel 129 u. 228 u. 237 u. 238 o; ~nleben, Einheit des 24 u; ~iſches im Bildnis 21 o.
Seeschlacht 201 u. 207 o.
Segel A 105 b.

Sehen, Geschichte d. 81 o. 82 m; sehbildähnlich, ~ bildgetreu 97 u. 98 o; ~eindruck 82 o; „~=vorstellg" (Wulff) A 112 c.
Seitenansicht als Trägerin v. Verkürzgen 213; Hindrängen zur ~ des Menschen 287; — s. Schulter.
Seitwärtsbeugen Rb 310 u.
Semempses=Semerchet 266 o.
Senenmut erfindet Zeichen 156 m.
„sensorisch — imaginär" (Kühn) A 333 a.
Sesostris I: 269 m (Thronreliefs).
Seta, A. della: VI m. 299 u. 333 m. 334 o.
Seth, Gott II. 353 m. u.
Sethe, K.: A 20 c. A 24 a. A 30 b. A 43 a. A 67 b. c. A 127 a. A 144 c. A 156 b. A 189 b. A 347 b. c.
Sethos I, Schlachtenbilder 203 o. 208 u; Grab 53 m.
sichtbare Begriffsbildg 113 o. u. usw.
Siegesgruppe s. Triumphbild; ~göttin (griech.) 305 o.
Siemens, C.: 106 u. 108 u.
Sinai 266 o.
Sinnbilder (Symbole) 154 ff. 201 o. A 239 a.
Sitte, Macht der ~ 62 u.
Sitzfläche v. Stuhl u. Bett s. dort. — Sitzende *im Fb* 110 u. 278 u, *im Rb* 316 o.
Siut 53 m.
Skarabäen 171 u. 172 o.
Skiagraphia 91 m. 250 m. 252 o.
Skorpion 144 u.
Skythen A 36 a.
Slawen 325 u.
Sohle 227 u. A 261 a.
Sonne 216 m. 346 m; Scheibe, nicht Ball A 101 a; mit Götterfigur darin 242 m. 356; auf Obelisk A 151 a; ~nheiligtum, Reliefs 31 m. u, Obelisk A 151 a; ~ u. Welt 201 o. 222 o. u. 223 o. A 347 b; ~nschirm 211 o. A 215 b.
Spannung, Ausdruck innerer ~ 37 u. A 44 b.
Spätantike (enthält hier auch Frühchristliches, Byzantinisches usw.) 256. 119 m. 181 u. 186 o. 206 m. 208 o. 221 o. 222 u. 254 o. A 127 a.
Spätzeit 65 m; Ermatten 31 o; Schwinden d. weltlichen Bilder 33 o; Archaisieren 29 m. 42 u. 296 m. 335 m. 336; Lehrmittel 67 o. 68 m. 320. 327 o; geometrische Flächenteilg 27 m; Schulter 289 o; Augen 274 u. 275 o; Lächeln 275 m; Beine 278 o; Musik 29 m; — s. auch Griech.=röm. Zeit.
Speer durch Kopf unterbrochen 121 o.
Speicher 137 m. A 245 a.
Speisetisch 160 u; — s. Blumen, Stilleben.
Sperrdruck 245 o.
Sphinx 26 m. 28 m. 36 u. 37 o. 320 u.
Spiegelberg, G.: A 165 a.
Spiegelberg, W.: A 48 a. A 60 b. A 62 a. A 146 a. A 165 a.
Spiegelgriff 54 u.
Spiel 45 u; ~brett 220. A 171 a; spielende Kinder 230 m.
Spitze d. Pyramide 43 o; ~ d. Obelisken A 43 a.
Sponsheimer, H.: A 121 a. c. A 122 a. A 123 a. A 195 a. A 252 a.
Sprache 347 o; Wichtigkeit d. Kenntnis d. ~ 8 u. 29 m. 39 m.
Spranger, E.: A 36 a.
Springerinnen 240 o.
Sprossen zw. Stuhlbeinen 117 o.
Spruchbänder (Mittelalter) 246 u.
„Sprunglauf" 19 o.
Staat 38 o. m. 59 u. 66 m; — s. Königtum.
Stab u. Zepter 49 o. 51 u. 285 m; ~ sträuße 24 m.
Stadt, Umwandeln d. ~ 174 o; belagerte ~ (assyr.) 174 o; ~viertel d. Bildhauer? 59 m.
Staffel, Vor=, Hoch=, Rück=~ung 189—196. 214 o. 237 m. 276 o. 335 m.
Standlinie s. Bodenlinie; ~platte, Liegeplatte 15 o. u.
Stangen unterbrochen 121 o.
Stapel, W.: 1 u. 279 u.
Statik 22 m. 331 o.
Statuen am Tempel 225 o; im Tempel 20 u; in Häusern 32 u; in Gräbern 20 u. 224 m; ~ in äg. Zeichng 107 m. 291 o. 292. 314 u. 315 o; Riesen~ 28 m. 91 m (griech.); ~schleppen 235 u; — s. Rundbilder.
Steindorff, G.: A 13 a. A 15 a. A 36 a.
Steingefäße, Formstraffg 16 u.
Steinzeitliches 149 m. 331 o. 332 o. A 333 a; — s. Felszeichnungen, Urwelthöhlen.
Stellungwechsel, körperlich u. geistig 114 u. 192 u. 304 m. 306 o. 316 o.

Sterne 216 o.
Stier (Wildstier), Bild d. Königs s. Schiefertafeln; Möbelfüße 47 u.
Stil 31 m. 56 o. u. 342 u; ~umschwg s. Amarna, Ramose.
Stilleben 24 m. 42 m.
Stirnbänder m. Blumen 24 u.
„Stoff" (Sachinhalt) A 54 a; — sonst s. Werkstoff.
Streichholz bei Laterne (Kind.) 170 u.
Streifenordnung 27 o. 168 m. 203 o. 207 o. 247 u. 262 u.
Strichbilder 71.
Stufen d. Handlg in Einem Bilde 239 u ff.; — ~pyramide v. Sakkara 25 u. 48 m. 76 u. A 67 c. A 140 a; — s. auch Djoser.
Stühle 52 u. 67 u. 106 o. u. 107 m. 108 m. 115 m. u. 116 m. 117 o. u. 139 u. 140—142. 159 u. 191 o. 192 u. 214 u. 276 m. A 118 a.
Stümpereien 13 m. 56 m. 123 u. 279 o.
Stumpf, E.: A 112 c.
Sturmleiter auf Rädern 210 u.
„subjektives" Bilden 312 u. 342 u.
Suchos 352 ff.; — s. Krokodil.
Sudan 35 o.
Südpflanze s. „Wappen".
Sydow, E. v.: A 69 b.
„Symbol" 46 o; — sonst s. Sinnbilder.
„symbolisch — perspektivisch" (Boas) A 333 a.
„symmetrisch" A 351 a; — s. auch Gegengleiche.
Syrien 2 m. u. 208 m. 231 u.

T

Taharka, Bespfeiler A 26 b.
Takelothis A 296 c.
Tak-i-bostan A 174 b.
Tanz 19 o. 28 u. 162 u. 164 m. u. 230 u. 239 u. 259 m.
Tapetenmuster, Gestaltensehen im ~ 55 o.
Tapir u. Jaguar (Natv.) 243 u.
Tasten 96. 99 u. 100 u. 106 m. 107 m. 197. 198 o. 199 u. 251 m. 253 o. 279 u. 304 o. m. 305 u. 308 o. 312 m. 325 m.
Tatsachensinn, nüchterner 36 m.
Taufbecken i. Hildesheim 181 m; ~e Christi 181 u.
Technik 38 u. 39 o. 53 o. u.
Tehne, Ort A 310 b.
Teich in Aufsicht 101 o. 303 u; im „Schnitt" 101 o. 128 o; ~ zwischen Bäumen 172 m. u. 174. 176 m. 200 o.
Tektonik d. äg. Figuren 22 o. 27 o.
Telekles 321 u. 350.
Teller mit Lotosstengeln 159 u.
Tempel, Weihformel 38 o; ~grundrisse 32 o; ~statuen 59 u. 225 o; ~schulen 59; ~kunst 59 o.
Thasischer Altar im Louvre 224 u.
Theatermalerei (griech.) 91 u.
Theben 32 u. 66 o.
Theodoros 321 u. 350 m.
Theodosius d. Gr. 222 u.
Theologie 34 o.
Thot A 46 a.
Thrazier A 36 a.
Thron; ~untersatz 140 m. A 116 a; ~himmel 109 u. 187 o. 238 u. 242 m; ~sitzg 235 o. u.
Thuëris, Fb (Brust) A 295 a.
Thutmosis, Könige 60 m; ~ IV: 201 u. 279 m; ~ (Bildhauer) 57 o. 315 u. 321 m.
Tiefenwirkung d. Rbb 316 u.
Tiefrelief, versenktes Relief 78—80.
Tier. *Fb* 46 u. 108 m. 152 u. 158 o. 152 u. (Natv.); Beine 110 o. u. 287 m. 110 u (Kind.); Gangarten 18 m. u; ~e klein neben Menschen 242 m; an Leinen 175 o; ~köpfe von oben 232 u. 233 o; Kopfdrehgen 230 u. 232 u. 234 o. m; ~köpfige Götter 36 u. 294 u. 295 u; — ~köpfe an Säulen 238 u. 239 o; — *Rb* 306 o. 311 m. 333 u; — heilige ~e 346 m; — s. Felle und die Tierarten.
Tiglatpileser III: A 243 a.
Tisch, vierbeinig mit Halskragen 161 o. 196 o; mit Geschirr 159 o. 177 o. (Bilderbogen); Platte in Form d. Opfermatte 145 o; ~ mit ~tuch (Kind.) 96 m. 106 o. 109 m. A 116 c; — einbeinig, Speisetisch 160 u A 161 a.
Titel d. Künstler 67 m; des Oberpriesters v. Memphis 66 m.
Todesausdruck 274 m.
Ton als Werkstoff 50 o. 322 u. 328 m; ~modell 322 o. A 57 a.
Tonne s. Gewölbe.
Töpferscheibe 3 o.
Tortürme, Reliefs 27 m; Statuen 225 o.
Totenbuch 39 m; ~dienst 20 u. 31 m. 33 o.

„Töten“ v. Schriftzeichen 151 o.
Tragen eines Papyrosbündels 120 m, eines Kastens oder Stuhles 106 u. 227 u; ~bänder als Brusthalter 271 o; ~sessel 213 u; ~stange für Götterbilder 105 u. 354 o. A 145 a, eines Sessels 214 o.
Tränendrüse 273 u. 274 m.
Treppe 130 o. 131 o; an Kapelle 119 m; ~steigende A 245 a.
„Tritte“ oder Bühnen 160 o.
Triumphbild 155. 238 u. 244 m. u.
Truhe 103 o. 161 u. 192 o; — vgl. Kasten.
Tuch, Ombos bei ~353 m.
Tür im Aufriß 132 o. 135 o. 265 o; an d. Rand geschoben 137 o. 212 u; Durchschreiten 138 o; verriegelte ~ A 222 a; ~flügel 119 m. 123 u. 234 o. A 138 a; Pfostenschmuck 285 o; Einschüttklappen von Speichern A 137 c. A 215 b.
Turkestan 249 m.
Turm (Moritz) 90 m; (Helmholtz) 90 u.
Tutanchamun, Eingeweideschrein A 311 a; Truhe mit Kampf u. Jagd 201 u; Relief Haremhabs 124 o. 240 m. A 207 a.
Typisches 20 m. 21 m. A 148 a.

U

Überfülle v. Teilen 98 o.
Übergleiten einer Vorbildfläche i. d. andere 105 o. 111 u. 268 u.
Überlegung im K'werke 36 o.
Überlieferung, Kraft der ~ 148. 152 m. 246 o. 290 u.
Übersättigung 63 u.
Überschneidgen 110 u. 121. 335; falsche ~ 123 u.
Uhland, L.: (Kind.) 244 o.
Umarmen v. Ehepaaren 165 u ff. 310 o.
Umbilden, künstlerisches ~ d. Naturform 56 u.
Umdeutung eines alten Bildes 144 u. 145. 181 u. 186 m. A 116 a; ~ geradansichtiger Form zu schräganschtiger 214 m.
Umdrehen d. Blattes (Kind.) 109 m.
Umkehrung auf d. Netzhaut A 255 a; „umgekehrte Perspektive“ (Wulff) A 243 a.
„umklappen“ 106 o.
Umriß 72 u. 79 m.
Umspringen d. Bedeutg einer Linie oder Fläche 116 u. 119 o. 134 o. 142 o. 147 m. 159 m. 208 u. 232 u. 271 m. 280 o. A 210 c; ~ vom Rb ins Fb 49 u.
Umwelt des Künstlers 43 m; ~ d. K'werke A 8 a.
„Unechte Durchsichten“ 124 u.
„Ungebildete“, zeichnerisch ~ 82 m. 87. 88. 89 m. usw.
Ungebundene Phantasie 2 u.
Unger, E.: A 243 a.
Unterägypten 60 o. 65 u. 66 o; — s. Delta, Memphis usw.
Untergebene s. Herr
Unterricht s. Schule.
Urgewässer 346 o.
Urwelthöhlen 71 o. 72 o. 152 m. 331 o. m. A 55 a; — vgl. Steinzeitliches.
Usaphais-Wedimu 14 m. 265 u.
Üxküll, J. v.: 90 u.

V

Verblassen d. Naturform durch Wiederholg 153 o.
Verehrung von Bildwerken 40 o.
Vereinfachung 57 o. m.
„Vereinigung d. beiden Länder“ 60 o; Sinnbild 156 o.
Verfallszeiten 59 u. 63 u. 64 m. 65 m. 327 o.
Verkleinerung ohne Perspektive 196 m. 207 u. 242.
Verkürzungen getragen v. Seitenansicht 213.
Verlebendigen toter Formen 153 u. 323 u.
„verschieben“ 88 u.
versenktes Fb 78—80.
Verstand u. Gefühl 8 u. 9. 360. 343 u; ~lerischer Zug 36 m.
Verstorbene 62 m. 73 o. 244 o. 245 m.
Verworn, M.: 332 o. A 333 a.
Vogel. Flügel s. dort; After 213 o; ~beine (Kind.) 110 u. ~fang s. Netz; — ~schauen 196—208. 218 o.
Volk 1 m. 43 o. m; ~scharakter A 36 a; Charakter d. äg. ~es 21 u. 22 u. 36 o. 37 u. 38. 68 m. usw., Erregbarkeit 274 m. 275 o, Beherrschtheit s. dort; — ~stil — Hofstil 62 o.
Vollansicht, Drehen d. Vorbildes in die ~ A 100 a. A 102 a.

Vorbeigreifen u. ähnl. 234 u. 235 u; — usw.
Vorderansicht 112 o. 228 u ff. 302 m. 305 o. 315 m. 324 m.
Vorderasien 2 m. 17 m. 18 m. u. 29 o. m. 35 o. 289 o. A 112 a; — s. auch Arabisch, Assyrien, Babylonien, Byblos, Hethiter, Palästina, Phönizien, Sassaniden, Syrien.
Vorgeschichte 12 m. 22 m. Rassenfrage 34 u; am Ende der ~ „vorderasiatische" Keime? 17 m; Frauenfiguren Rb 19 m; Gefäßmalereien 27 o. 72 m. 259. 260. A 215 a; Gitterfüllg von Figuren Fb A 215 a; Zersetzen d. Naturform 153 u; Hierakonpolis s. dort; — s. auch Schiefertafeln.
„vorgriechisch" VIII u. 342 o. 245 u und öfter.
Vornehme s. Herr.
„Vorstellung" 98 u; ~ig 97 m. 254 u; ~ig reine Seitenansicht 108 u. 140 o. 291 u. 325 m. A 112 a; ~ig reine Vorderansicht 229 m. 291 u.

W

Waage als Mädchen A 56 a.
Wächter, müder 147 o. 231 o. 274 m.
Wadenmuskel 277 u. 278.
Wagen. ~Thutmosis' IV 201 u; Last~ A 219 a; nordischer ~ 176 o. 189 u. A 211 a.
„wahrnehmig" A 97 c.
Wandbehang A 47 b; ~malerei in Häusern 32 u; ~schmuck neben Türen gegengleich 285 o; ~statuen 26 m; ~säulen A 26 c.
Wange 73 m.
„Wappen"pflanzen II. 24 o. 155 o. 156 o. A 239 a.
Ware, E. Williams: A 67 b.
Waschgeschirr 127 m. 129 m. 159 o. 161 m.
Wasser 178 o. 219; Leute am oder im ~ 176 m. 200 o. A 178 a; ~wellen 219 o; „~berg" 178 m ff. A 181 a; ~güsse 154 u. A 219 a; ~linien an Gefäßen 143 u; — ~wirtschaft 34 u.
Weber 232 u. A 171 b.
Weber, O.: A 305 a.
Wechsel d. Standortes s. Stellungwechsel.
Wegnehmen, Bilden durch ~ 322 u. 325 m.
Weiberbrüste d. Nils A 19 c, sonst s. Frau; — ~licher Zug im NR 278 o. A 165 a.
Weihformel d. Tempel 38 o; ~statuen 308 u; ~rauchklumpen im Napf 161 m.
Weinbereitung 137 m. 169 m. 183. 203 u. 242 u.
Weinen 274 m.
weiß als Nichts 50 o; als Bildgrund 220 u.
Weltkammer im Sonnenheiligtum 31 u; ~bild eines Indianers A 217 b; — ~liches im Grabe u. im Tempel 32 m, im Schrifttum 36 o; Schwinden d. ~lichen in Bildern d. Spätz. 33 o.
Wendepunkte d. Geisteslebens 63 m.
Werkstoff 48 u—52 m. 56 o. A 15 b. A 52 b; ~verfahren *Fb* 318 u, *Rb* 229 o. 291 m. 316 m. 318 u ff. 325 u. A 322 c (altgriech.); ~zeichnen 68 m. 95 o. 108 u. 132 o. 254 u; — ~zeug 52 m. 56 o.
Wert u. Leistg 10 u. 44 u. A 36 c.
Wertschätzung Ag.'s bei d. Griechen 3 o; ~schätzg d. äg. K' 6 m.
„wesentlicher" Stil IV; — s. Wirklichkeit.
Wesirtracht 294 o. 295 u.
Westgöttin im Sarge 228 u.
Widderstatuen 26 m. 311 m.
Widerschein, Farbenveränderg durch 73 m.
Widerstand d. Malebene 100 u. 101 o. 107 m. 108 o (Kind.). 304 m. 305 u. 325 m. 333 u.
Wiedemann, A.: A 21 c. A 116 c. A 296 a.
Wiederaufnahme älterer Formen 45 o; — s. Spätzeit (Archaisieren).
Wilamowitz, U. v.: 350 m.
„Wilde" s. Naturvölker.
Wildstier s. Stier.
Wimpern 274 o.
Winckelmann, J. J.: 10 m.
Wirklichkeit, gegenständliche 47 o. 308 o. 312 u. 330 m. u. 337 u. 338 o; ~sbild und Scheinbild 94 ff.
„Wissenschaft" 251 u. 254 u. 255 m.
Wölbung 53. 119 u.
Wölfflin, H.: 81 m.
Wolle-John, D.: 142 u. 170 u.
Wolters, F.: 30 u.
Woermann, K.: A 72 a. A 256 a.
Worringer, W.: (69 u. 70 o). 333 o. A 10 a. A 35 a. A 38 a. A 47 a.

A 62 b. A 70 a. A 325 a. A 331 a. A 333 a. A 342 a.
Wortkunst 2 o. 41 m; — s. auch Sprache, Dichtg, Literatur.
Wreszinski, W.: A 42 a. A 137 c. A 144 a. A 323 b.
Wuchern d. Form 55 o.
Wulff, O.: A 69 b. A 87 b. A 97 c. A 112 c. A 243 a. A 331 b.
„Wunder, das griech. ~" 251 m.
Würde 28 m. 36 o. 302 o. 308 u.
Würfelhocker 21 o. 51 u. 56 o. 315 m. 323 m.
Wurfholzregen 239 u.
Würger im Busch 210 u.
Würz, A.: A 32 b.
Wüste 346 o; ~nbild 41 m. 200 u. 217 u. 235 u; ~njagd 41 m. 203 u.

Z

Zähigkeit im Festhalten 37 u. 246 o. u. öfter (beachte auch A 36 a).
Zehen 261 u. 274 o. 279. A 213 b.
„Zeichen" 41 m. 42 m. 107 o („Hieroglyphen" Goethes).
Zeichenkunst, Wortgebrauch 75 m.
Zeilentrennung 247 u.
Zelte 130 ff. 160 o. 242 m.
Zepter u. Stäbe 49 o. 51 u. 285 m.
Zeremonien 31 m. 34 o.
Zersetzen d. Naturform durch Wiederholen 153 o.
Zerstören v. Bildwerken 40 o.
Ziege aus d. Bilde blickend 230 u; am Wipfel fressend 184; Ausweiden 146 m.
Ziegel 25 m. 27 u. 48 m. 53; in Babylonien A 25 c.
Zierkunst s. Ornament.
Zufügen, Bilden durch ~ 322 u.
Zugkraft s. Anziehgskraft.
„Zusammensehen — Einzelsehen" 252 o; „~setzend — ~fassend" 252 o.
Zweck 54 o—56 o; ~form außerdem 33 u. 45 u; ~gedanke d. Bilder 40 u. 42 m.
Zweckmäßigkeit d. Geräts 54 m.
zweiköpfiger Oberarmmuskel 280 m. u. 281 u.
Zweistromländer s. Babylonien, Assyrien.
Zwischenlinien i. d. Streifen 169 u.
„Zwischenzeit" 26 o. 30 o. 35 o. m. 166 m.

1. Die Schiefertafel mit dem Könige als Stier (Ausschnitt). Vz.

2. Die Schiefertafel mit dem Könige als Löwen auf dem Schlachtfelde. Vz.

1. Schiefertafel mit Gefangenen. Vz.

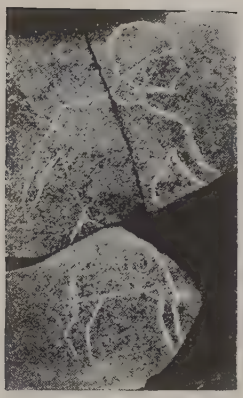
2. Schiefertafel mit Palme und Tieren. Vz.

3. Krieger mit Gefangenem. Vz.

Die Schiefertafel des Königs Menes-Narmer. Fz.

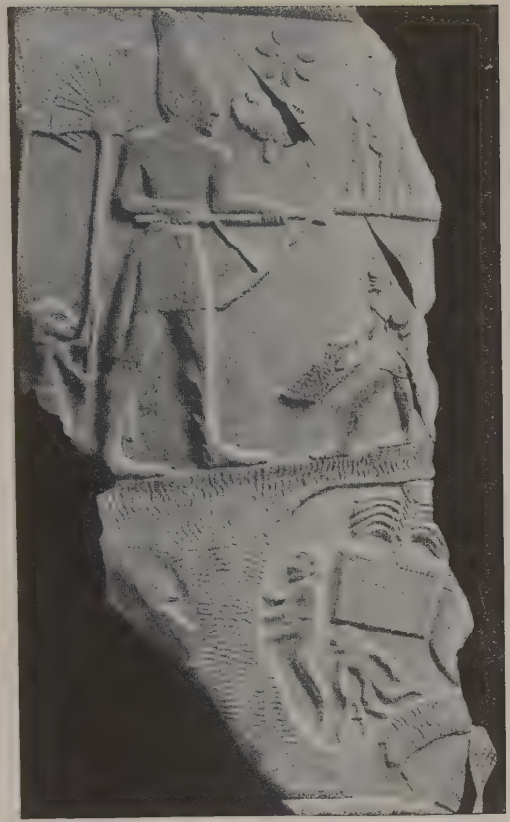
1. Vorderseite. 2. Rückseite.

Grabstein des Königs Wenephes-Ezojet. Fz.

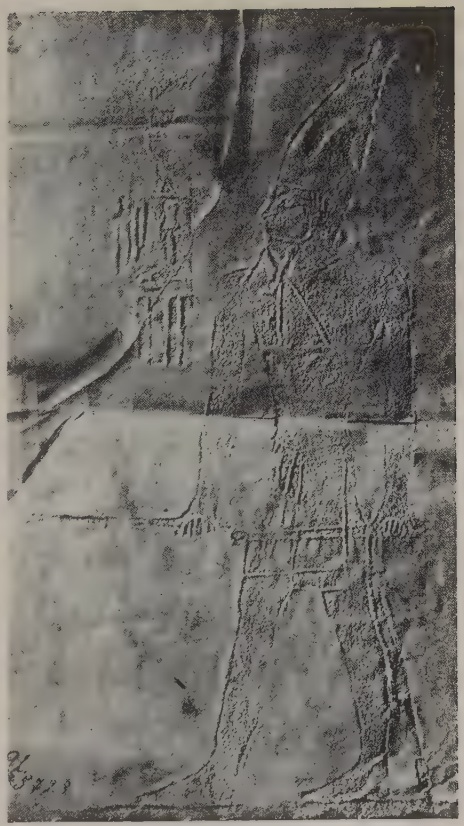


1. Zwerg. Fz.

2. König Usaphaïs-Wedimu schlägt die Ostländer. Fz.



1. Ein König vom Ende der Vorzeit eröffnet Staatsarbeiten am Flusse. Vz.



2. König Semempses-Semerchet. Fz.

Holzrelief Hesires. AR.

1. Fischzug. AR.

2. Truhe(?) mit Federn. AR.

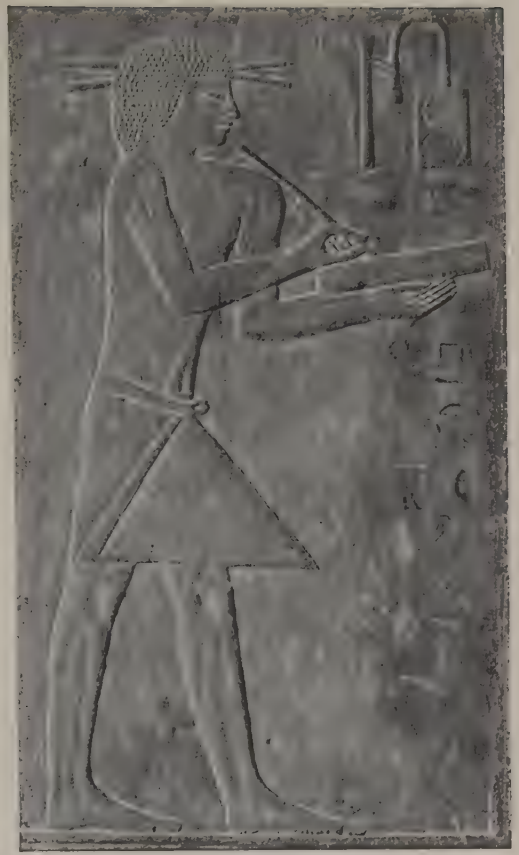
3. Das Sinnbild der Einigung Ägyptens. Vgl. Taf. 20. AR.

1. Die Verstorbene am Speisetische. AR.

2. Die Gänse von Medum. AR.

Der Hausherr mit Frau und Sohn. AR.

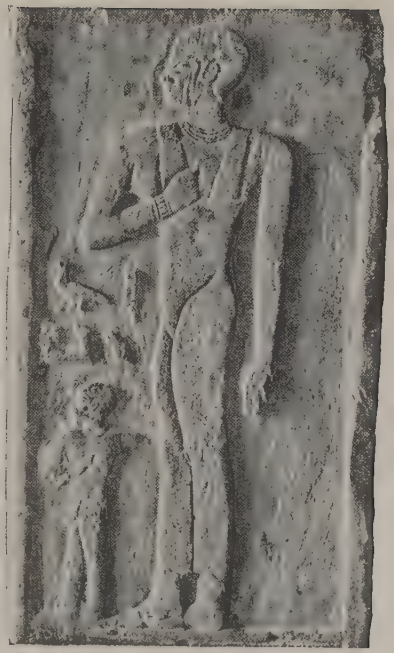
Nilpferdjagd im Papyrosdickicht. AR.



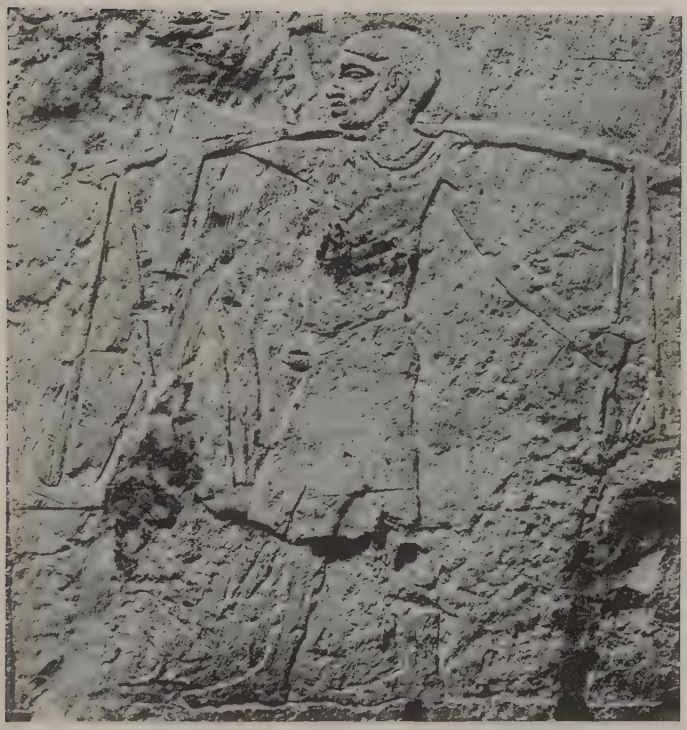
1. Schreiber. AR.

2. Herr. AR.

1. Die Götter bringen (dem Könige) Gefangene (Ausschnitt). AR.

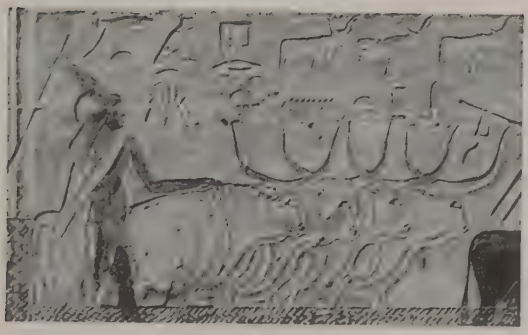


2. Frau. AR.



1. Magerer alter Mann mit Opfergaben. AR.

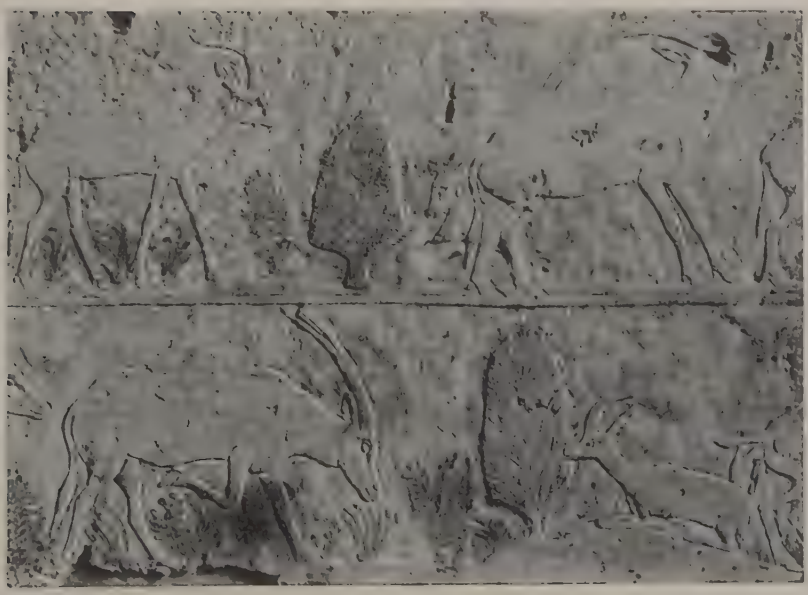
2. Luſtfahrt auf dem Lotosteiche. AR.



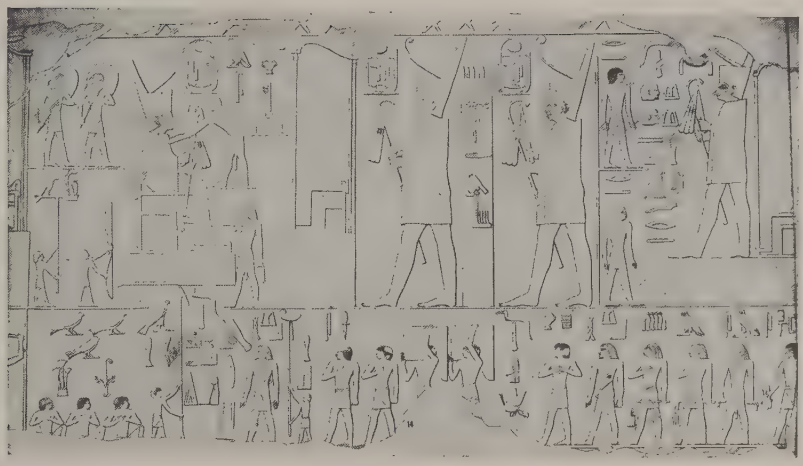
1. Rinderherde im Waſſer. AR.

2. Scheintür mit halben Rundbildern. AR.

1. Statuenschrein mit Flügeltür. AR.



2. Tierleben in der Wüste. AR.

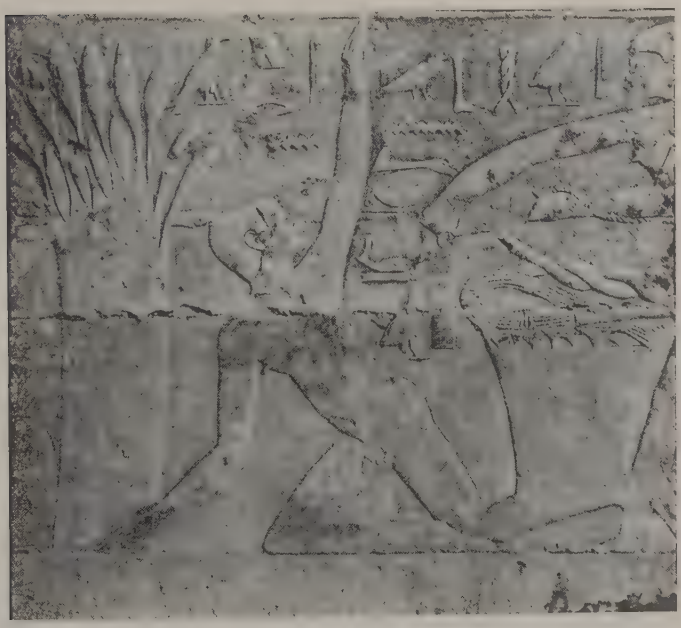


1. Aus den Festbildern.

2. Aus der „Weltkammer".

Reliefs aus dem Sonnenheiligtum zu Abusir. AR.

1. Heimkehrende Schiffer. AR.



2. Beim Vogelfang. AR.

Die Landesgötter schlingen die Pflanzen von Ober- und Unterägypten um das Schriftzeichen „vereinigen". (Vgl. Taf. 9, 3.) MR.

Zierinschrift König Amenemhets des Dritten aus einem Tempel des Gottes Suchos im Fajjum. MR.

1. Fischstechen im Papyrosdickicht. MR.

2. Taufe Christi.
Nach einem mittelalterlichen Bilde.

3. Bei der Papyrosernte. MR.

Tafel 22.

König Amenophis der Vierte und seine Gemahlin. Bildhauerentwurf. NR.

1.

2.

Zwei Prinzessinnenköpfe aus El-Amarna. NR.

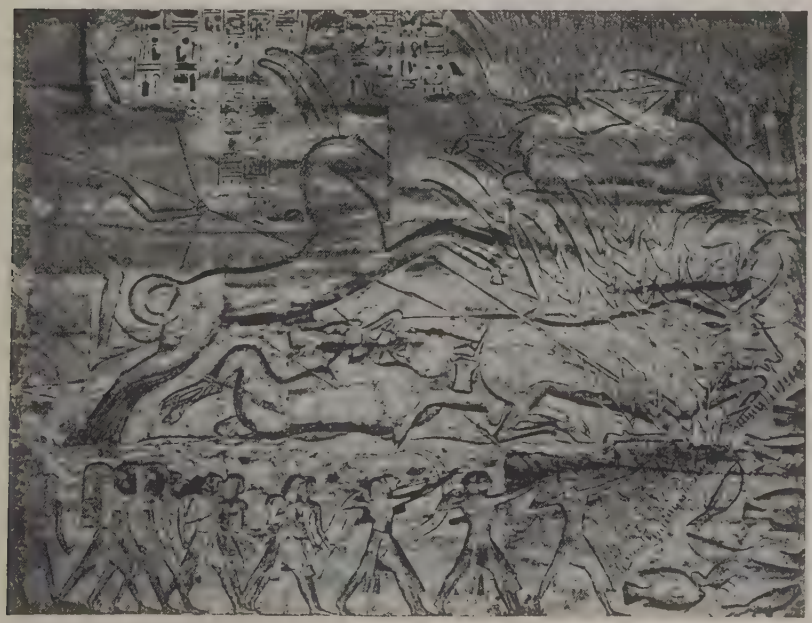
1.

2.

Der ägyptische Wolf im Kunstwerk und in der Natur.

König Sethos der Erste erstürmt die Bergfeste „der Kanaan". (Unter a der vom Felde auf den Berg übersteigende Mann.) MR.

1. König Sethos der Erste im Libyerkampf. NR.



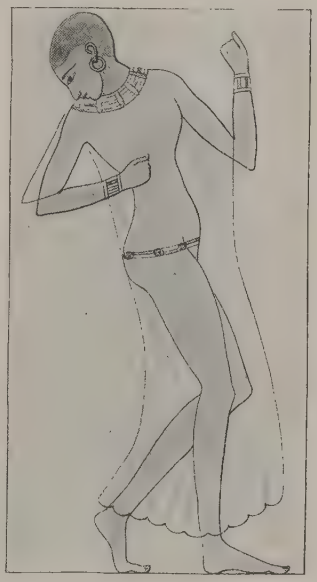
2. König Ramses der Dritte jagt Ure. NR.

1. König Ramses der Zweite nimmt eine Burg. NR.

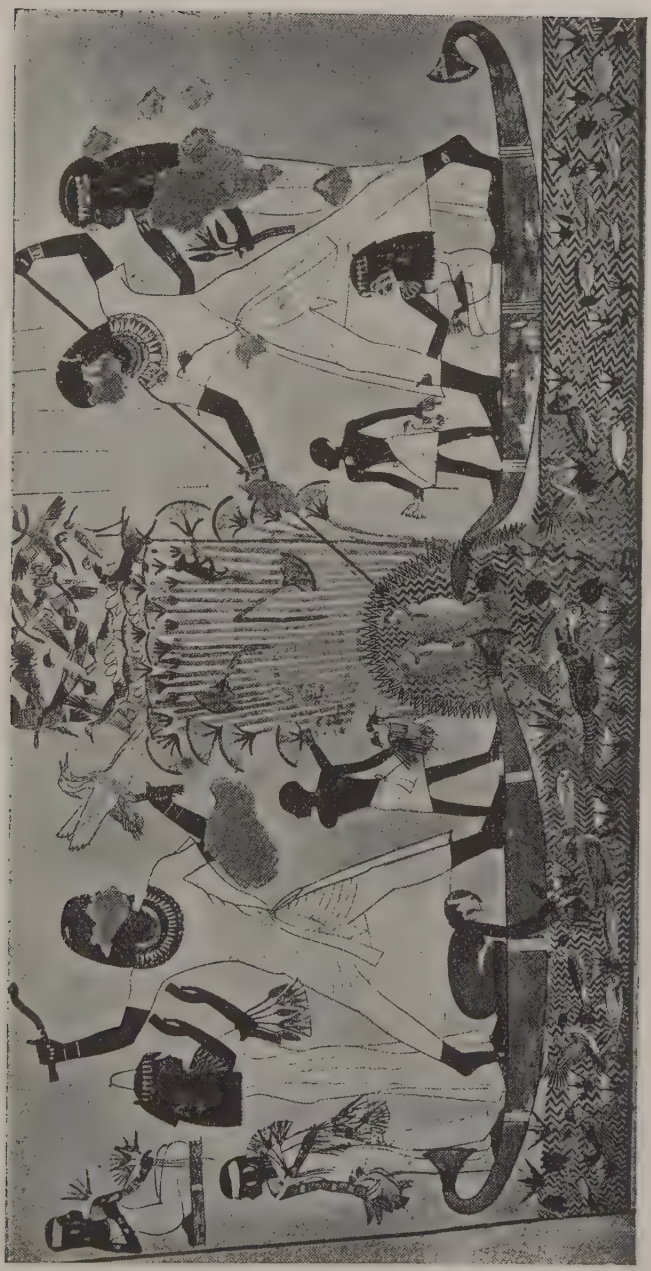
2. Pflüger. NR.

1. Baumgöttinnen bringen (dem Toten) Speiſen. NR.

2. Der Verſtorbene und ſeine Frau am Speiſetiſche. NR.



3. Tänzerin. NR.



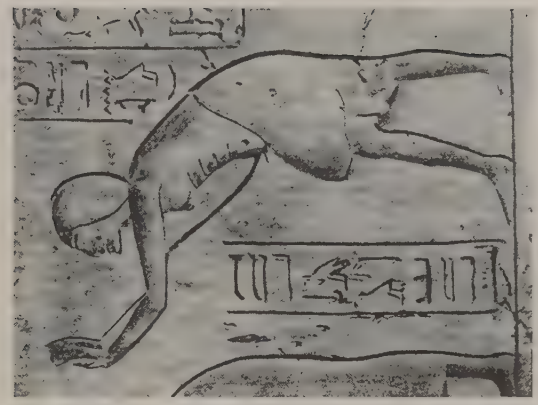
Fischstechen und Vogeljagd im Papyrosdickicht. MR.

Der Verstorbene und seine Frau, von ihren Angehörigen mit Speisen beschenkt, beräuchert und mit Wasser übersprengt. MR.

Der Verſtorbene am Speiſetiſche. NR.

1. Klagefrauen. MR.

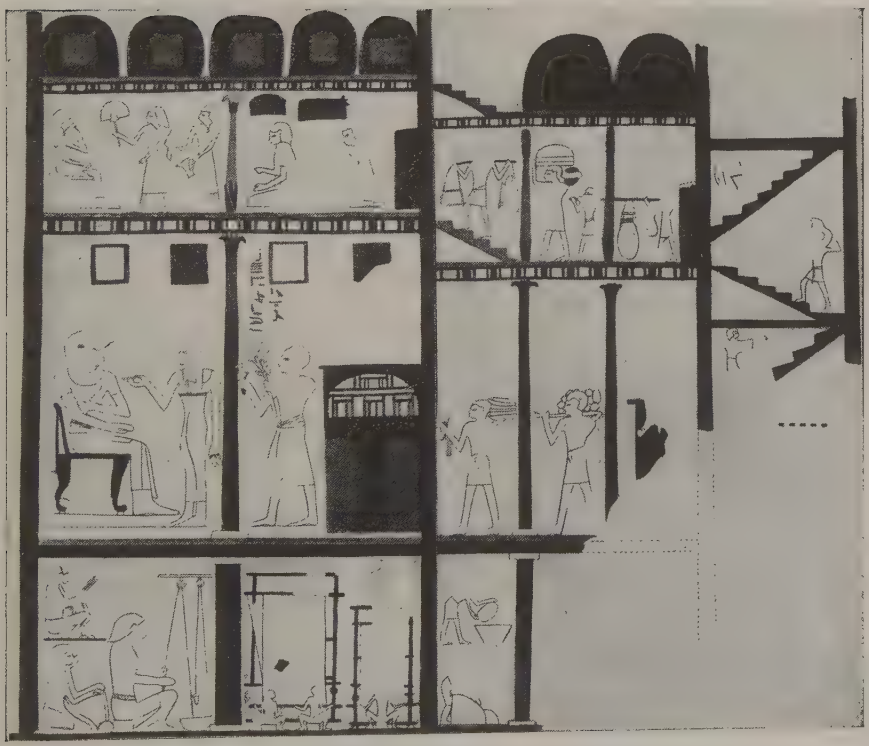
2. Relief vom Konſtantinbogen in Rom.



2. Grüßender Diener. MR.

1. Erschlagener Asiat (Ausschnitt aus Tafel 26). MR.

1. Sonne, Himmel und Erde. NR.



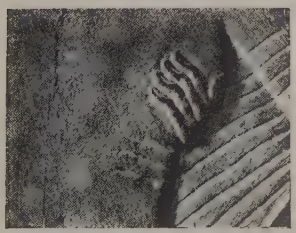
2. Mehrstöckiges Wohnhaus. NR.

1. Ehepaar. AR.

2. Musikerin. NR.

1. Gott Amun. Sp.

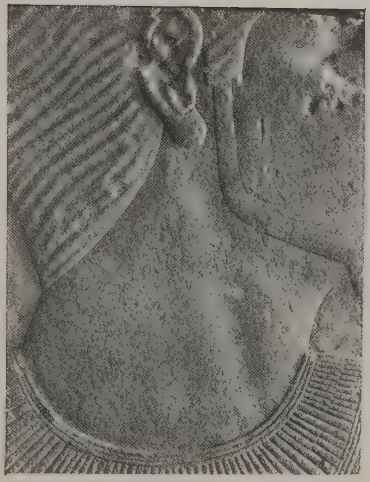
2. Bild Hesires mit Schreibzeug über der Schulter. AR.



3. Finger mit Gelenken. Brustfalten. (Ausschnitt aus Tafel 31.) NR.

4. Vom Bilde eines Königs. MR.

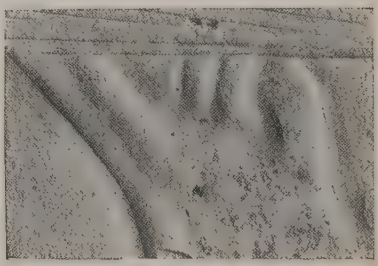
1. Greifende Hand. AR.



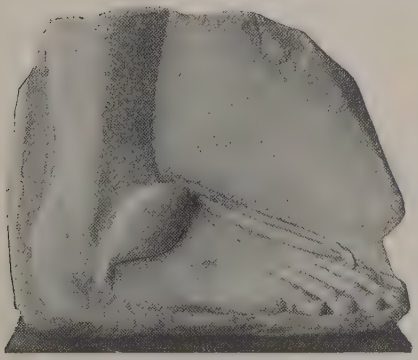
2. Halsmuskeln. AR.

3. Frei hängende Hand aus einem Statuenbilde. NR.

4. Tragende Hand. AR.



5. Kniemuskeln. AR.



6. Fuß Amenophis des Vierten, Bildhauerentwurf. NR.

7. Fuß. AR.

1.

2.

3.

Ausschnitte aus dem Bilde des Leichenzuges eines Oberpriesters von Memphis, Berlin 12 411 (Bilder 20,7). MR.

1. Entstehung eines Reliefs. Sp.

2. Entstehung eines Statuenfußes. Sp.

Bildhauerlehrstücke.

Entstehung einer Sphinx. Schulstück. Spätz.

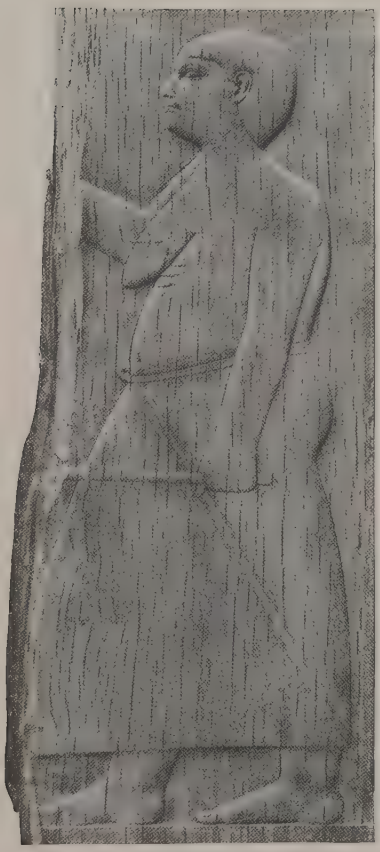
1. Die Tote wird von Horos zu Osiris geführt. NR.

2. Sargwagen, vor dem Wasser gesprengt wird. Zwischz.

Löwe. Vorz.—Früh.

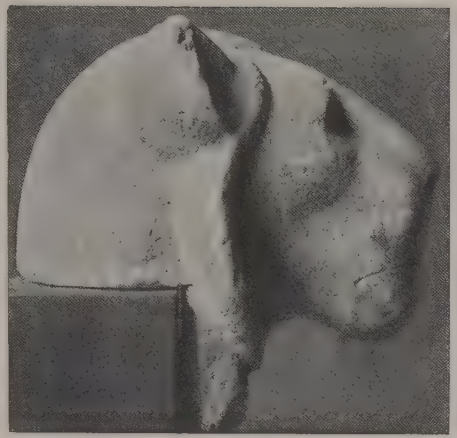
König Narmer (Ausschnitt aus Tafel 4, 2).

Bäuerin mit Gaben. Pyr.



1. Herr. Pyr.

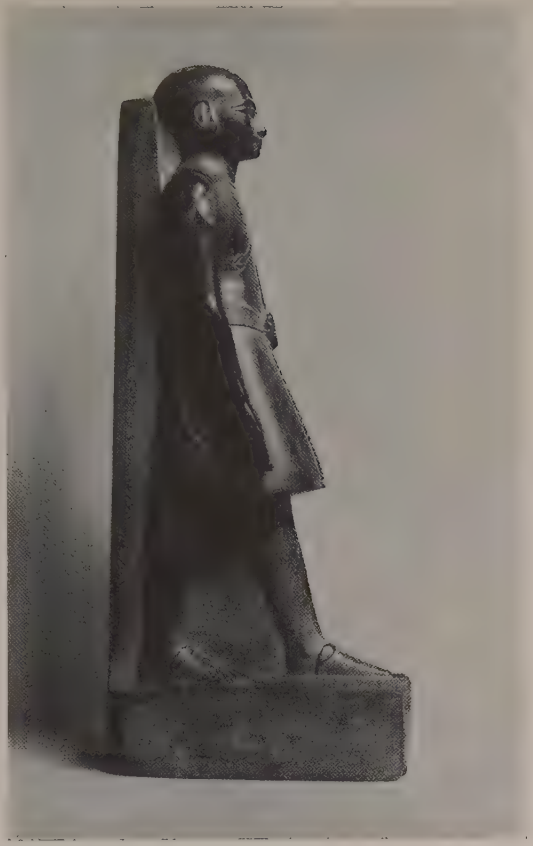
2. Stilleben aus Speiſen. Pyr.



1. Löwenkopf. Pyr.

3. Hathorkopf von einer Säule. MR(?).

2. Löwenkopf. Pyr.

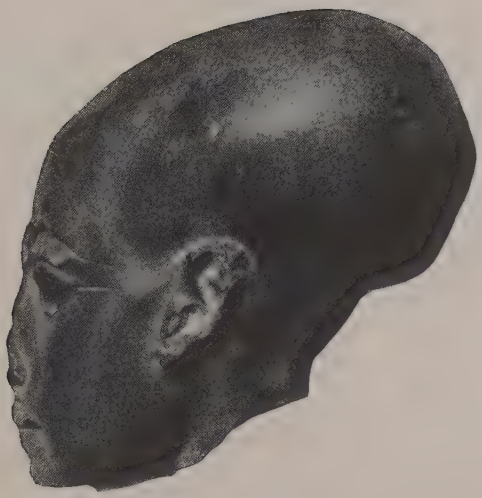


1. 2.
Standbild eines Priesters von rechts und links. MR.

1.

2.

Unfertige Gruppe von rechts und vorn: König Amenophis der Vierte und seine Tochter. NR.



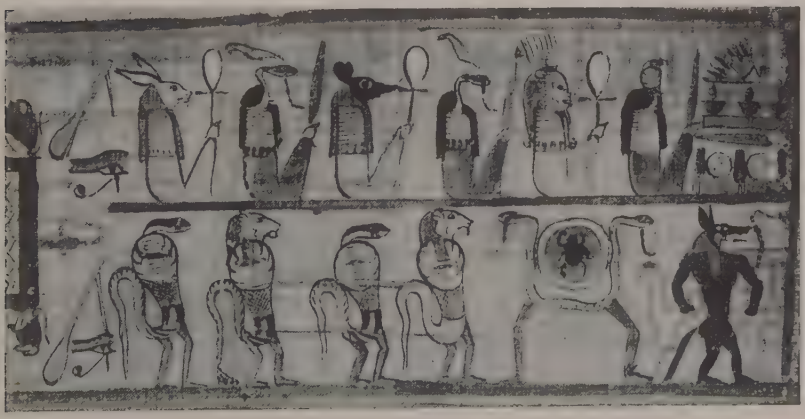
1. Prinzessinnenkopf aus Amarna. NR.

2. Schnitter und schlafender Aufseher. NR.

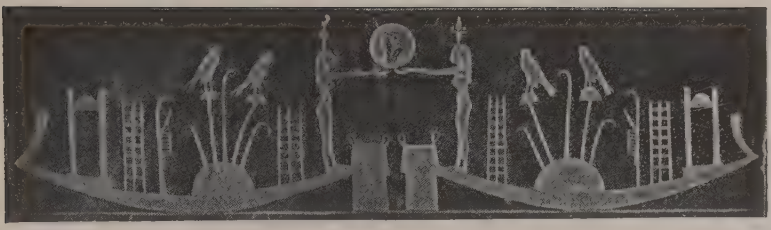
1. Sonne und Welt. NR.

2. Wasserspende. NR.

1. Ausschnitt aus dem Totenbuche. Sprüche von den Unterweltstoren und ihren Wächtern. NR.



2. Ausschnitt aus einem religiösen Buche mit Unterweltgeistern. NR.

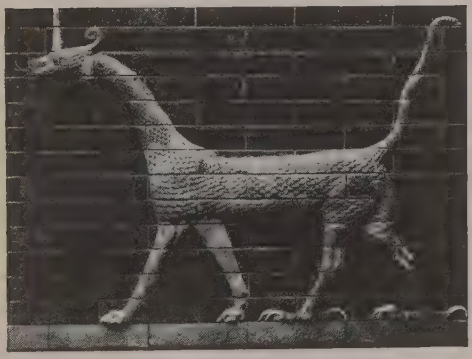


1. Übergang der Sonne von ihrem Tagesschiffe zum Nachtschiff. Spätz.

2. Aus einem Bilde der Gräberstadt. Spätz.

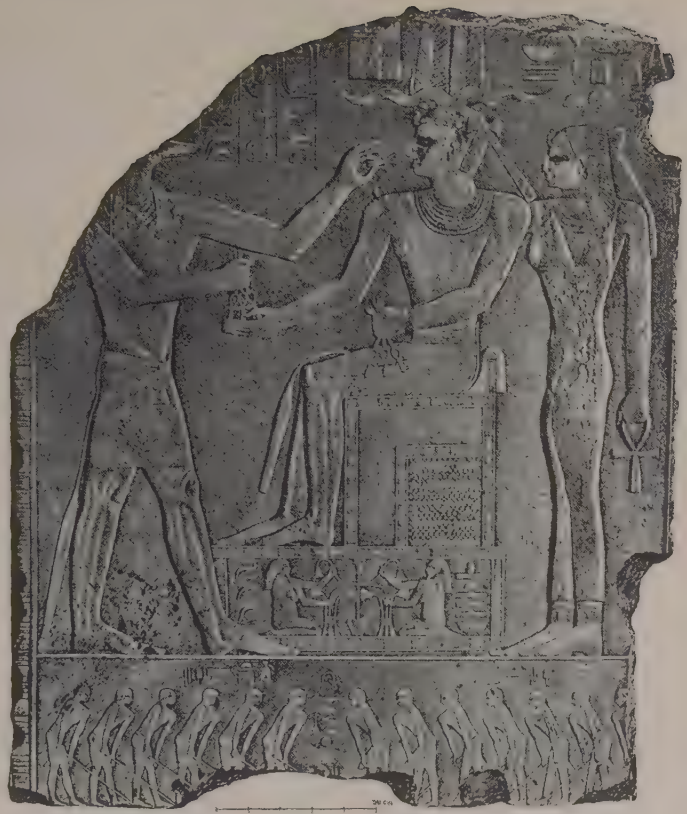
3. Etanas Himmelsflug. Nach einem babylonischen Rollsiegel.

1. Sphinx. MR.



2. Babylonischer Schlangengreif.

3. Ägyptischer Schlangengreif. MR.



1. Der verstorbene König Niuserre zwischen Göttern. Unten die Thronwache. Pyr.

2. Kaiser Theodosius auf der Empore des Zirkus. Unten huldigende Gesandte. 390 n. Chr.

1. Würger im Baume. MR.

3. Ente im Papyricht. MR.

2.

4.

Japanische Zeichnungen.

Schleppen eines Torstieres. Assyrisches Relief.

König Assurbanipal auf der Jagd. Assyrisches Relief.

1. Von der Antoninſäule in Rom.

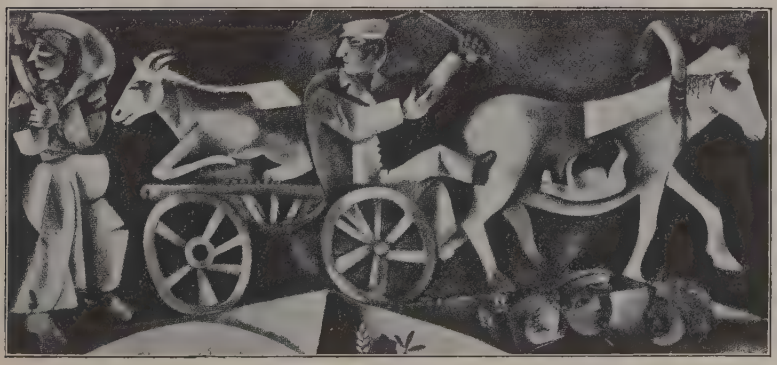
2. Auferweckung des Lazarus. In Ravenna, S. Vitale.

1

2

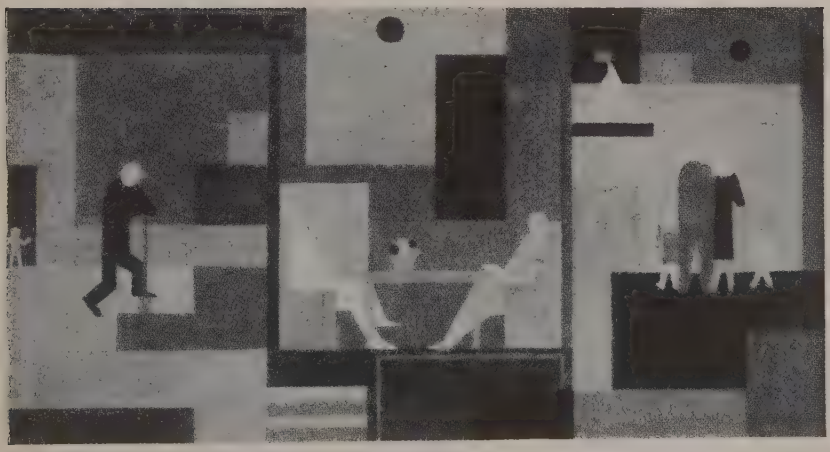
Aus dem Tempel von Angkor Wat (Alt-Kambodscha).

1. „Das verwundete Mädchen". Von Magri.



2. „Der Viehhändler". Von Chagall.

1. „Kauernde". Von Derain.



2. „Sommertag". Von Nerlinger.

VON PROFESSOR DR. HEINRICH SCHÄFER
erschienen im gleichen Verlage u. a.:

Die Lieder eines ägyptischen Bauern.
XV, 134 Seiten mit 13 Abb. 8°. 1903. RM 1.20

Die englische Ausgabe erschien unter dem Titel:
The songs of an Egyptian peasant.
Collected and transl. into German by H. Sch. English edition by Frances Hart Breasted.
XXIV, 148 Seiten mit 13 Abb. 8°. 1904.
RM 1.20; geb. RM 2.—

Die altägyptischen Prunkgefäße mit aufgesetzten Randverzierungen.
Ein Beitrag zur Geschichte der Goldschmiedekunst.
44 Seiten mit 117 Abb. Lex.-8°. 1903. (Ägyptische Untersuchungen, Band 4, Heft 1.) RM 9.—

Sinn und Aufgaben des Berliner Ägyptischen Museums.
31 Seiten mit 3 Pl. 8°. 1920. (Der Alte Orient, Band 22.)
RM —.60

Grundlagen der ägyptischen Rundbildnerei und ihre Verwandtschaft mit denen der Flachbildnerei.
40 Seiten mit 10 Abb., davon 2 auf Taf. 8°. 1923. (Der Alte Orient, Band 23, Heft 4.) RM —.75

Die Leistung der ägyptischen Kunst.
54 Seiten mit 7 Abb. auf 4 Taf. 8°. 1929. (Der Alte Orient, Band 28, Heft 1/2.) RM 3.—

JHC

VERLAG DER J. C. HINRICHS'SCHEN BUCHHANDLUNG IN LEIPZIG C 1

HANS BONNET

Die Waffen der Völker des Alten Orients.
Mit 107 Abb. auf 11 Tafeln. RM 12.—; geb. RM 14.—

M. DIMAND

Die Ornamentik der ägypt. Wollwirkereien.
Stilprobleme der spätantiken und koptischen Kunst.
Mit 74 Abb. auf 18 Tafeln. RM 12.—; geb. RM 14.50

C. H. JOHL

Altägyptische Webestühle und Brettchenweberei in Altägypten.
Mit 59 Abb. im Text und auf 5 Tafeln sowie 2 Lichtdrucktafeln (Untersuchungen zur Geschichte und Altertumskunde Ägyptens Bd. 8)
RM 17.10; geb. RM 18.90

ALBERT IPPEL

Indische Kunst und Triumphalbild.
Mit 43 Abb. auf 16 Tafeln. (Morgenland. Darstellungen aus Geschichte und Kultur des Ostens, Heft 20.). RM 2.50

HERMANN KEES

Totenglauben u. Jenseitsvorstellungen der alten Ägypter.
Grundlagen und Entwicklung bis zum Ende des Mittleren Reiches.
Mit 5 Abb., davon 4 auf Tafeln. Preis RM 16.50, geb. RM 18.—

ROBERT KOLDEWEY †

Das wieder erstehende Babylon.
4., erweiterte Auflage. Mit 271 (7 farb.) Abb. und Plänen.
RM 25. -; geb. RM 27.—

ALBERT VON LE COQ

Auf Hellas' Spuren in Ostturkistan.
Berichte und Abenteuer der 2. und 3. Deutschen Turfan-Expedition.
Mit 108 Abb. im Text und auf 52 Tafeln sowie 4 Karten.
RM 8.50; geb. RM 10.—

Von Land und Leuten in Ostturkistan.
Berichte und Abenteuer der 4. Deutschen Turfan-Expedition.
Mit 156 Abb. im Text und auf 48 Tafeln sowie 5 Karten.
RM 10.—; geb. RM 12.—

ALEXANDER SCHARFF

Grundzüge der ägyptischen Vorgeschichte.
Mit zahlreichen Abbildungen auf 16 Tafeln. (Morgenland. Heft 12.)
Preis RM 4.20

SIEMENS-AUER

König Echnaton in El-Armarna.
16 Bilder von Clara Siemens; Text von Grethe Auer.
In künstlerischer Mappe RM 10.—

WALTHER WOLF

Die Bewaffnung des altägyptischen Heeres.
Mit 71 Abb. im Text und auf 22 Tafeln. RM 8.—; geb. RM 9.50

Ausführliche Ankündigungen stehen kostenlos zur Verfügung.

JHC

VERLAG DER J. C. HINRICHS'SCHEN BUCHHANDLUNG IN LEIPZIG C 1

FRIDA SCHUBART

VON DER FLÜGELSONNE ZUM HALBMOND

ÄGYPTENS GESCHICHTE BIS AUF DIE GEGENWART

Mit 65 Abbildungen auf 40 Tafeln und 2 Karten. 1926.

„Während in allen bisher vorhandenen Werken nur dieser oder jener Zeitabschnitt, nur dieses oder jenes Gebiet behandelt wird, faßt das Schubartsche Buch alles zusammen uud führt alle Lebenserscheinungen Ägyptens und der Ägypter als einen großen Werdegang ihrer Geschichte und Kultur vor Augen. Es bietet somit erstmalig eine Geschichte und Kulturgeschichte Ägyptens *von der vorgeschichtlichen Zeit bis zur Gegenwart*."

„Es war ein glücklicher Gedanke, ein Geschichtswerk über das sechstausendjährige Ägypten zu veröffentlichen. Dabei zählt dieses Geschichtsbuch nicht bloß auf und erzählt auch nicht bloß, sondern es bringt Beweise, Urkunden, Briefe, Grabinschriften, altägyptische Kunst und Literatur und vor allem Aufnahmen alter Bilder, Gebäude, Volksszenen usw. . . . Es kann warm empfohlen werden."
Staatsanzeiger für Württemberg.

Preis RM 12.—, in Ganzleinenband RM 14.—

A. M. BLACKMAN

DAS HUNDERT-TORIGE THEBEN

Übersetzung von GÜNTHER ROEDER.

Mit 85 Abbildungen (davon 44 auf Tafeln) und 1 Karte. 1926.

„Das Buch, das den Blick auf das Leben der alten Ägypter in ihrer prächtigen Hauptstadt Theben öffnet, gehört zu den wertvollsten Erscheinungen der letzten Jahre über Ägypten. Wer sich mit altägyptischem Wesen und Leben beschäftigt, hat in dem Werke die beste Fundgrube absolut einwandfreien Materials, das ihm in leichtfaßlicher Form, ja in einem amüsanten Plauderton vermittelt wird. Den englischen Verfasser befähigte zu seiner Schilderung nicht nur eine sehr gute Kenntnis der antiken Denkmäler des Niltals, der Tempel und Gräber und der vielen Texte in Hieroglyphen und auf Papyrus, sondern ebenso eine langjährige Vertrautheit mit dem heutigen Ägypten. Er und sein feinsinniger Übersetzer haben durch ihre wissenschaftlich-archäologische, historische und ebenso knappe wie ausgezeichnete Darstellung jedem, der sich für die Marksteine der Menschengeschichte interessiert, einen hervorragenden Dienst geleistet."

Preis RM 9.—; in Ganzleinenband RM 11.—

JHC

VERLAG DER J. C. HINRICHS'SCHEN BUCHHANDLUNG IN LEIPZIG C 1

ADOLF ERMAN

DIE LITERATUR DER ÄGYPTER

Gedichte, Erzählungen und Lehrbücher aus dem dritten und zweiten Jahrtausend v. Chr.

XVI, 389 Seiten. 8°. 1923. Preis RM 7.50; geb. RM 9.—

„Der Leser wird über den Reichtum einer Literatur erstaunt sein, die hier von dem ersten lebenden Ägyptologen in vortrefflichen Übersetzungen mit kurzen Einführungen und Erklärungen geboten wird. Dieses altägyptische Schrifttum ist das *älteste uns bekannte Stück Weltliteratur* und schon dadurch von höchster Bedeutung, daß wir hier vor einer Quelle stehen, die auch andere Literaturen getränkt hat. Vor allem aber lernt man aus der Literatur den Geist der altägyptischen Kultur kennen, ohne den ihre schönste Blüte, die bildende Kunst, nicht zu verstehen ist. So darf dieses Buch den immer zahlreicher werdenden Bewunderern der altägyptischen Kunst ganz besonders empfohlen werden." *Frankfurter Zeitung.*

„Daß für ein populäres Werk der *beste Kenner* als Verfasser gerade gut genug ist, scheint eine selbstverständliche Erkenntnis. Niemand war so vollkommen dazu ausgerüstet, wie Erman, der seit Jahrzehnten das gewaltige Unternehmen des ägyptischen Wörterbuches leitet." *Philologische Wochenschrift.*

HERMANN GRAPOW

DIE BILDLICHEN AUSDRÜCKE DES ÄGYPTISCHEN

Vom Denken und Dichten einer alt-orientalischen Sprache.

219 Seiten. 8°. 1924. Preis RM 5.75; geb. RM 7.—

Das Buch vermittelt durch Zusammenstellung und Verarbeitung der bildlichen Ausdrücke des Ägyptischen einen Einblick in den Gedanken- und Poesiereichtum dieser Sprache. Es ist das erste Werk, das wirklich in die Anschauungs- und Gefühlswelt der Ägypter einführt und so Ermans Literatur und Schäfers Kunstgeschichte nach der sprachlichen Seite hin ergänzt. Aus dem ungeheuren Schatze des ägyptischen Wörterbuches, das der Verfasser als Mitherausgeber desselben so genau kennt, trägt er Tausende von Beispielen aus allen zur Zeit bekannten, darunter vielen noch nicht veröffentlichten Texten zusammen.

„Dies Buch beruht auf einer umfassenden und tiefen Kenntnis der ägyptischen Sprache, nicht nur ihrer Formen, sondern auch ihres inneren Lebens. Es führt mitten ins Leben des ägyptischen Volkes hinein, dessen Stimmungen und Anschauungen wir nirgends so unmittelbar über die Jahrtausende hinweg mitfühlen und miterleben können. Wie jene Menschen sahen und hörten, was ihnen wohl schmeckte und wohl duftete, was ihnen schön oder häßlich, fromm oder gottlos erschien, all das, was in den Bildern ihrer Sprache ruht, ist zum Leben erwacht, weil ein Kundiger es geweckt hat." *Deutsche Literaturzeitung.*

JHC

VERLAG DER J. C. HINRICHS'SCHEN BUCHHANDLUNG IN LEIPZIG C 1

Date Due

Library Bureau Cat. no. 1137

N
5350
S284
62423
AUTHOR
Schäfer, H.
TITLE
Von ägyptischer kunst
DATE LOANED
BORROWER'S NAME
2.34
RESERVE
1-15-44
9-11-